ANTOINE COMPAGNON

Cele cinci paradoxuri ale modernității



ANTOINE COMPAGNON

CELE CINCI PARADOXURI ALE MODERNITĂŢII

Traducere şi postfaţă de *Rodica Baconsky*

Editura ECHINOX
Cluj, 1998

Acestă carte a fost editată cu sprijinul oferit de Comunitatea Franceză din Belgia (**Communauté Française de Belgique, Ministère de la Culture et des Affaires Sociales**).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale
COMPAGNON, ANTOINE
Cele cinci paradoxuri ale modernităţii / Antoine Compagnon; trad. : Rodica Baconsky – Cluj-Napoca : Echinox, 1998
192 p. : il.; 20 cm. – (Colecţia Eseu)
Tit. Orig. (frc) : Les cinq paradoxes de la modernité.
ISBN 973-9114-26-1

I. Baconsky, Rodica (trad.)

840(493)-4=590

Lector : Marian Papahagi
Apărut : 1998;
Bun de tipar : 1 noiembrie 1998;
Format : 54 x 84 / 16 coli;
Coli de tipar : 6.

Editura ECHINOX
C.P. 80, OP. 1, 3400 Cluj-Napoca

PREAMBUL

TRADIŢIE MODERNĂ, TRĂDARE MODERNĂ

Dacă se laudă, eu îl cobor.
Dacă se coboară, îl laud.
Şi-l contrazic mereu.
Până ce reuşeşte să înţeleagă
Că e un monstru de neînţeles.

PASCAL, *Pensées.*[1]

Nimic nu îl mai poate surprinde pe burghez. A văzut tot ce era de văzut. *Modernitatea* a devenit în ochii lui *tradiţie*. Ce-l mai descumpăneşte totuşi, când şi când, e faptul că *tradiţia* se vrea astăzi o culme a *modernităţii*. Odinioară, alăturarea celor două cuvinte suna a contradicţie : o îngemănare de vorbe în genul «vâlvătăii negre» în care arde Fedra sau al «fanalului obscur» care-i serveşte lui Baudelaire drept termen de comparaţie pentru ideea de progres. Vreme îndelungată, tot ce ţinea de tradiţional a fost opus modernului, şi cu atât mai mult modernităţii ori modernismului. Am putea considera astfel *modern* tocmai ceea ce o rupe cu tradiţia, iar tradiţional ceea ce rezistă modernizării. Etimologic, tradiţie înseamnă transmiterea unui model sau a unei credinţe de la o

[1] Blaise PASCAL, *Cugetări. Provinciale. Opere Ştiinţifice.* Traducere George Iancu Ghidu. Studiu introductiv Ernest Stere. Note George Iancu Ghidu, Ernest Stere. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1967, p. 20. (n.t.)

generaţie la alta şi de la un secol la altul : ea înseamnă supunere în faţa unei autorităţi şi fidelitate în raport cu o origine. Să vorbeşti despre o tradiţie modernă ar fi deci o absurditate, căci ar presupune o tradiţie alcătuită din rupturi. Fără îndoială, toate aceste rupturi apar ca nişte noi începuturi, ele imaginează origini situate tot mai profund, dar îşi pierd repede suflul, iar noile obârşii sunt sortite unor grabnice depăşiri. Şi cum fiecare generaţie o rupe cu trecutul, ruptura însăşi s-ar constitui ca o tradiţie. Dar o tradiţie a rupturii n-ar însemna deopotrivă şi totodată o negare a tradiţiei şi o negare a rupturii? Tradiţia modernă, scria Octavio Paz în *Point de convergence*, este o tradiţie care se întoarce împotriva ei însăşi, paradoxul anunţând astfel destinul modernităţii estetice, contradictorie în sine : ea afirmă şi neagă totodată arta, ea hotărăşte asupra vieţii şi morţii artei, a grandorii şi decăderii ei. Asocierea aceasta de contrarii defineşte modernul ca pe o negare a tradiţiei şi, la fel de imperios, ca pe o tradiţie a negaţiei ; ea dezvăluie aporia sau impasul logic care-l caracterizează.

Expresia tradiţie modernă e mai puţin paradoxală în limba engleză în care *The Modern Tradition* este formula consacrată ce desemnează, din punct de vedere estetic, perioada istorică de la jumătatea veacului al XIX-lea şi care debutează prin procesul academismului. Baudelaire şi Flaubert, în literatură, Courbet şi Manet, în pictură, ar fi primii moderni, fondatorii noii tradiţii, urmaţi mai apoi de impresionişti şi de simbolişti, de Cézanne şi de Mallarmé, de cubişti şi de suprarealişti ş.a.m.d. O carte masivă publicată în America sub acest titlu, pe la mijlocul anilor 1960, prezintă, de la Kant la Sartre şi de la Rousseau la Robbe-Grillet, un fel de antologie a clasicilor, o Biblie a religiei moderne. În englezeşte, *The Modern Tradition* se opune lui *The Classical Tradition*, mai

acceptabilă ca formulă, semnificând transmiterea culturii antice în Occident, de-a lungul epocilor şi al vicisitudinilor istoriei. Deşi atenuat, paradoxul e totuşi prezent şi în varianta englezească : dacă tradiţia se împacă de minune cu clasicismul, modernul te duce cu gândul la trădare, la o trădare a tradiţiei şi totodată la o necontenită negare a lui însuşi.

Cum ar putea fi caracterizată această tradiţie contradictorie şi autodistructivă care seamănă cu «monstrul de neînţeles» al lui Pascal sau cu acel «heautontimorumenos» al lui Baudelaire? Ea care este deopotrivă «rană şi cuţit», «faţă şi palma dată», «braţele rupte şi roată», «călău şi osândit»[2]. Cuvântul de ordine modern a fost, prin excelenţă, «producerea noului». În concluzia de la *Salonul din 1845*, Baudelaire îşi exprima dorinţa «celebrării noului». «Make it new» va exclama şi Ezra Pound. Dacă azi nu mai ofensăm logica invocând tradiţia modernă, lucrul acesta se datorează întrucâtva şi faptului că am depăşit-o, aşa cum ne încredinţează nenumăratele profeţii despre sfârşitul modernităţii. Am mai putea adăuga că tradiţia modernă a practicat «superstiţia noului», cum o numea Valéry. Paradoxul reapare însă : ce mai poate dăinui din valoarea autentică a noului în contextul idolatriei moderne care-l sileşte la o reînnoire epuizantă? Poate ceea ce Nietzsche, stigmatizând modernitatea sub numele de decadenţă, numea eterna reîntoarcere, adică reîntoarcerea aceluiaşi care se dă drept altul, - modă sau kitsch? Conformismul nonconformismului constituie cercul vicios al oricărei avangarde. Noul nu este de fapt un concept mai simplu decât modernul ori modernitatea, iar cultul melancolic pe care

[2] Sintagmele aparţin versiunii româneşti a poemului *L'Héautontimorouménos* realizate de Ion Pillat, în Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal. Florile răului*. Ediţie îngrijită de Geo Dumitrescu. Introducere şi cronologie de Vladimir Streinu. Bucureşti, E.L.U., 1968, pp. 1096-1097. (n.t.)

i-l închina Baudelaire se arată a fi foarte departe de entuziasmul futurist al avangardelor.

Tradiţia modernă a început prin naşterea noului ca valoare, căci el nu a fost dintotdeauna o valoare. Până şi cuvântul 'naştere' e tulburător ; el aparţine unui gen aparte al naraţiunii istorice şi anume genului modern. Istoria modernă se povesteşte cu privirea aţintită spre deznodământul pe care şi-l propune ; cum nu-i plac paradoxurile ce scapă intrigii, le rezolvă ori le dizolvă în comentarii critice ; ea se scrie pornind de la conceptele îngemănate de tradiţie şi de ruptură, de evoluţie şi de revoluţie, de imitaţie şi de inovaţie. Din punct de vedere genealogic şi teleologic, naraţiunea istorică anticipează dezvoltarea artistică. E «fanalul obscur» al lui Baudelaire :

> Mai există o eroare foarte la modă, şi de care vreau să mă feresc ca de dracul. - Vreau să spun ideea de progres. Fanalul acesta obscur, plăsmuire a filosofismului actual, brevetat fără nici o garanţie din partea Naturii ori a Divinităţii, felinarul acesta modern învăluie în întuneric toate obiectele cunoaşterii ; libertatea se destramă, pedeapsa dispare. Cel ce vrea să vadă limpede în istorie trebuie înainte de orice să stingă perfidul felinar.[3]

Aplicată la artă, ideea de progres este însă o «absurditate gigantică, într-un grotesc ce ajunge la înfricoşător»[4]. Dar cum poţi povesti într-alt fel istoria artei? Poţi disocia consecuţia de consecinţă? Păstrând paradoxurile? Uitând de ideea de progres, de ideea de dialectică, datorită cărora tradiţia modernă s-a mântuit în proprii ei ochi? Dacă expresia tradiţie modernă are un sens - un sens paradoxal-, istoria tradiţiei moderne nu poate fi

[3] Charles BAUDELAIRE, *Pictorul vieţii moderne şi alte curiozităţi*. Antologie, traducere, prefaţă şi note de Radu Toma. Bucureşti, Meridiane, «Biblioteca de artă», 1992, p. 173. (n.t.)
[4] *Ibidem*, p. 175. (n.t.)

decât contradictorie şi negativă : o poveste care nu duce nicăieri. Să ne îmbarcăm totuşi în această poveste contradictorie a tradiţiei moderne sau, dacă vreţi, a contradicţiilor tradiţiei moderne, ceea ce e cam acelaşi lucru.

În grădinile vilei Favorita din Lugano, doi turişti schimbau impresii : «– Au impresionişti? – N-au decât nişte Goya.» Aşa se contruieşte, de obicei retrospectiv, istoria picturii, de la Monet încoace, urcând prin Manet până la Goya ; punctul ei de plecare e posteritatea, iar logica ei e cea a progresului, o logică bazată pe ceea ce s-a impus şi s-a transmis; ea prezintă dialectica impecabilă a succeselor artei moderne. Dar dacă definim modernul ca pe o ruptură - o ruptură irecuperabilă -, istoria aceasta a progreselor nu riscă să ignore tocmai modernitatea unui Goya sau a unui Manet, de pildă?

În loc să inventariem pretinse momente de cotitură sau galerii de figuri exemplare, s-ar cuveni de fapt să construim o istorie a tradiţiei moderne, concepută ca o poveste cu hiatusuri, ca o cronică intermitentă. Căci faţa ascunsă a fiecărei modernităţi este probabil şi cea mai semnificativă : e cea alcătuită din aporiile şi antinomiile absente din istorisirile canonice. Conştiinţa contemporană a modernităţii, calificată îndeobşte drept postmodernă, ne îngăduie azi să facem abstracţie de logicile evoluţioniste care au marcat epoca modernă, iar *istoria reziduurilor istoriei* pe care o revendica Walter Benjamin nu ar fi de fapt istoria reevaluării unor *minores*, ci aceea a modernităţii celor mai mari dintre moderni, şi ca atare de nedepăşit, scăpând deci percepţiei istoriilor moderne.

Mă voi opri, în cele ce urmează, asupra a cinci paradoxuri ale modernităţii : superstiţia noului, religia viitorului, mania teoretizării, îndemnul la cultura de masă şi pasiunea

renegării. Tradiţia modernă trece dintr-un impas într-altul, ea se trădează pe sine şi trădează modernitatea adevărată, eternă cenuşăreasă a celei dintâi. Constatarea mea nu e peiorativă : «mizeria omului se dovedeşte prin măreţia lui, iar măreţia se explică prin mizeria sa» spunea Pascal vorbind despre om, adăugând «eşti mare dacă ştii că eşti nenorocit»[5].

Fiecare dintre cele cinci paradoxuri ale esteticii noului este legat de câte un moment crucial al tradiţiei moderne, de câte un moment de criză, tradiţia modernă constituindu-se astfel ca un ansamblu de contradicţii nerezolvate. Cea dintâi criză s-ar situa în 1863, anul *Dejunului pe iarbă* şi al *Olympiei* lui Manet, dar ne-am putea-o imagina mai degrabă ca pe o nebuloasă temporală, contemporană cu Baudelaire. Cel de al doilea paradox se va naşte la orizontul anului 1913, odată cu colajele lui Braque şi ale lui Picasso, cu caligramele lui Apollinaire şi cu acele *ready-mades* ale lui Duchamp, cu primele tablouri abstracte ale lui Kandinsky şi cu *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust. 1924, cînd apare primul *Manifest al suprarealismului*, poate să-şi circumscrie cel de al treilea paradox. Despre cel de al patrulea moment, situabil între începutul războiului rece şi 1968, îmi va fi cel mai greu să vorbesc. El corespunde epocii în care m-am format spiritual şi care acum mă agasează ori mă deprimă prin activismul ei plin de entuziasme : când răsfoieşti azi albumul modernităţii te învăluie melancolia, aceeaşi melancolie care-l cuprindea pe Baudelaire la vederea stampelor libertine.

Ne vom întâlni, în sfârşit, cu anii 1980, spaţiu al ultimului paradox. Aici mă voi simţi mai în largul meu, căci modernitatea lor nu mai este a mea şi pe deasupra nu e nici franţuzească : în faţa ei nu sunt decât un dublu spectator.

[5] Blaise PASCAL, *Cugetări. Provinciale. Opera ştiinţifică*, ed. cit., pp. 19 şi 20. (n.t.)

Condescendenţa xenofobă cu care francezii, ce se mai cred încă inventatorii modernităţii, tratează postmodernitatea, ar trebui însă să ne dea de gândit. Scoţându-şi viitorul la mezat şi nemaifiind în stare să-l înţeleagă altfel decât ca pe un sfârşit al lumii - catastrofă atomică, datoriile lumii a treia, distrugerea stratului de ozon - modernitatea falită a devenit un loc comun, iar revizionismul e în floare : academiştii celui de al Doilea Imperiu şi pompieriştii celei de a Treia Republici stau agăţaţi la Muzeul Orsay alături de cei mai mari artişti. Thomas Couture[6] îşi ia astfel revanşa! Postmodernul reprezintă oare vârful de lance al modernismului sau renegarea lui? Cultul viitorului a fost abolit? Ne-am revenit din superstiţia noului?

[6] Profesor al lui Manet şi Puvis de Chavannes, Thomas Couture (1815-1879) a cunoscut notorietatea ca pictor de compoziţii istorice grandilocvente şi de portrete, nu întotdeauna lipsite de har. Poziţia lui influentă a determinat excluderea nonconformiştilor de la Saloanele oficiale. (n.t.)

1

PRESTIGIUL NOULUI : BERNARD DE CHARTRES, BAUDELAIRE, MANET

... îngăduit le fie celor *noi* să îi urască
pe strămoşi ; suntem la noi acasă,
iar timpul ne aparţine!

RIMBAUD, *Lettre à Paul Demeny,*
15 mai 1871.

Modern, modernitate, modernism : cuvintele nu au acelaşi sens în franţuzeşte, în englezeşte, în nemţeşte ; ele nu trimit la idei clare şi precise, la concepte închise. Modernitatea baudelairiană de pildă, despre care vom vorbi ceva mai încolo, poartă în sine propria sa contradicţie, rezistenţa la modernitate. Începând cu romanticii, toţi artiştii moderni au căzut pradă, uneori până la sfâşiere, unor sentimente contradictorii, iar dacă modernitatea îşi ia cu uşurinţă un aer provocator, reversul lui e disperarea. Să nu ne încredem în mirajul unor aşa zise soluţii şi să nu renunţăm la contradicţii : calitatea lor este tocmai aceea de a rămâne de nesoluţionat ; să ne ferim de tentaţia de a estompa echivocul constitutiv al noului ca valoare fundamentală a epocii moderne. Minţilor formate la şcoala ştiinţelor exacte şi a logicii geometriei le vine greu să renunţe la deprinderile gândirii matematice, dar lumea formelor simbolice nu se supune aceleiaşi logici, ci cheamă mai curând spiritul de fineţe. În universul ei nu

există definiţii solide în care toate ambiguităţile să se topească de la sine. În cele ce urmează, îmi propun, mai degrabă, să descurc iţele încurcate ale unor concepte îngemănate şi contradictorii : vechi şi modern, clasic şi romantic, tradiţie şi originalitate, rutină şi noutate, imitaţie şi inovaţie, evoluţie şi revoluţie, decadenţă şi progres etc. Chiar dacă nu sunt sinonime, ne dăm seama uşor că ele alcătuiesc de fapt, prin suprapunere, o paradigmă. Din această pricină autorii care tratează pertinent modernitatea sunt greu de citit : Benjamin de pildă, ale cărui analize îţi scapă ca nisipul printre degete. Intenţia mea se mărgineşte deci la întocmirea unei hărţi a modernităţii «ca epocă a supunerii fiinţei la *novum*», în inspirata formulare a lui Gianni Vattimo.

După o rapidă genealogie a noului ca valoare, ambivalenţa primilor moderni, Baudelaire şi Manet mai ales, ne va servi drept exemplu pentru primul paradox al modernităţii. În primăvara lui 1888, Nietzsche imagina, opunându-le, două tipuri de decadenţi, sau altfel spus, de moderni :

> Se cuvine să facem o distincţie între *decadenţii* tipici, cei care se simt *necesari* în lucrarea lor de depravare a stilului, şi care au astfel pretenţia că posedă un gust superior şi-ar vrea să le impună celorlalţi o lege, fraţii Goncourt, un Richard Wagner, şi *decadenţii* fără voia lor, *decadenţii* care au conştiinţa încărcată.

Alături de decadenţii plini de ei - aluzia se referea mai degrabă la primele avangarde istorice decât la Wagner sau la fraţii Goncourt -, Nietzsche nu cita decadenţi ori moderni «fără voia lor», dar n-ar fi exclus să se fi gândit la Baudelaire.

I

«Trebuie să fii cu desăvârşire modern», proclama Rimbaud. Odată cu el se naşte şi cuvântul de ordine al modernităţii ca refuz violent al vechiului. Termenul *nou* se repetă în tot cuprinsul faimoasei «scrisori a vizionarului», datată din mai 1871 şi scrisă în vâltoarea Comunei din Paris, ca de pildă în pasajul ce exprimă o anumită reţinere în legătură cu stilul lui Baudelaire : «... invenţia necunoscutului cere imperios forme noi.» Îi e de asemenea cu neputinţă să nu reia acel ultim vers melancolic din *Călătoria* şi cel din urmă al *Florilor răului* din ediţia datată 1861,

> Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau![7]

Constatăm deci cu uşurinţă că viziunea lui Baudelaire asupra *noului* şi cea a lui Rimbaud au prea puţin legătură una cu alta. Noul baudelairian este disperat - e sensul însuşi al cuvântului *spleen* în franceză -, e smuls din catastrofa, din dezastrul de mâine. «Lumea se va sfârşi» : aşa începe fragmentul cel mai amplu al jurnalelor sale intime, unul dintre cele mai pesimiste, şi în care Benjamin va intui în 1939 o profeţie a războiului. Rimbaud, în schimb, îi trasează drept misiune poetului pe aceea de «multiplicator de progres!» E drept că, în pofida acestei făgăduieli iniţiale, el se va cufunda curând în «tăcere», atingând dintr-odată limitele din urmă ale artei.

Mă voi întoarce însă mai departe în trecut ca să regăsesc originea, să urmăresc genealogia acestor noţiuni. Dacă substantivul *modernitate*, cu sensul de caracter a ceea ce este modern, apare la Balzac în 1823, înainte de a se identifica de-a

[7] «Brăzdând Necunoscutul, ce-i nou să mai găsim!» Traducerea aparţine lui Şerban Bascovici» în Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal. Florile răului*, ed.cit., p. 1392. (n.t.)

binelea cu Baudelaire, dacă modernism, cu sensul de gust, socotit îndeobşte excesiv, pentru ceea ce este modern, apare la Huysmans, în *Salonul din 1879*, adjectivul *modern* este, după Hans Robert Jauss, care i-a urmărit istoria, mult mai vechi ; *modernus* îşi face apariţia în latina târzie, la finele secolului al V-lea, derivat din *modo*, «imediat, recent, acum». *Modernus* nu desemnează ceea ce este nou, ci ceea ce este prezent, actual, contemporan cu cel care vorbeşte. Modernul se deosebeşte astfel de vechi ori de antic, adică de trecutul revolut al culturii greceşti şi romane. *Moderni* contra *antiqui* formează opoziţia iniţială, cea a prezentului împotriva trecutului. În accepţia lui Jauss, întreaga istorie a cuvântului şi a evoluţiei sale semantice va sta sub semnul îngustării intervalului de timp care separă prezentul de trecut, altfel spus, al ritmului accelerat al istoriei. Contează mai puţin dacă ritmul acesta e o realitate sau o iluzie, dacă într-adevăr într-o clipă a Timpurilor moderne se petrec sau nu mai multe lucruri decât într-una din Antichitate : importantă e percepţia timpului. Eterna reîntoarcere a aceluiaşi poate şi ea să îşi iuţească ritmul : aşa se şi întâmplă în modă, care nu e nicicând prea departe de modern.

În momentul apariţiei sale, cuvântul modern nu are nimic de-a face cu timpul. Distincţia dintre vechi şi modern nu presupune o dimensiune temporală ; între Antichitatea greacă şi romană şi *hic et nunc*-ul medieval deosebirea e totală, absolută, reprezentând conflictul dintre ideal şi actual. În zilele noastre însă - de altminteri Baudelaire constata deja acest fenomen -, modernul se învecheşte pe loc, el se opune mai puţin clasicului atemporal, cât demodatului, adică lucrului ieşit din modă, modernului de ieri : timpul îşi grăbeşte pasul. Iar graba aceasta a început încă de mult. În secolul al V-lea, *modernus* nu conţinea încă ideea de timp, pe când în secolul al XII-lea, în vremea a ceea ce numim prima Renaştere, perioada de timp care-i desparte pe

moderni de *antiqui* nu mai este decât de câteva generaţii : mulţi se întreabă de altfel dacă, începând cu secolul al XII-lea, noţiunea nu include deja ideea unui progres de la *antiqui* până la *moderni*, idee intrinsecă a concepţiilor noastre asupra epocii moderne.

O imagine celebră din Evul Mediu pare să prevestească, cel puţin prin polemicile stârnite de interpretarea ei, caracterul paradoxal al conceptului de modern ca negaţie, inclusiv ca negaţie de sine, de-a lungul întregii sale istorii. E vorba de o reprezentare a evangheliştilor suiţi pe umerii profeţilor, de pe vitraliile catedralei din Chartres : pe cel din sud de pildă, sfântul Ioan stă pe umerii lui Ezechiel, iar sfântul Marc pe umerii lui Daniel. Din simbol al unităţii dintre Vechiul şi Noul Testament, imaginea a devenit, printr-o confuzie, emblema relaţiei între antici şi moderni. E adevărat că a fost asociată deseori unei aserţiuni, unui loc comun formulat în secolul al XII-lea de Bernard de Chartres : *«Nanus positus super humeros gigantis.»* «Suntem ca nişte pitici cocoţaţi pe umerii unor uriaşi.» Nici imaginea şi nici formula nu au, pe cât se pare, nimic comun cu obârşia lor : imaginea evangheliştilor-pitici opuşi profeţilor-uriaşi nu concordă cu concepţia creştină despre raportul dintre cele două Testamente. Dar faptul că receptarea a contopit cele două simbolisme într-un singur loc comun e plin de semnificaţii. Ambiguitatea care le caracterizează pe amândouă nu e străină de perceperea lor ca sinonime. Ea constă în aceea că, fiind mai mici decât uriaşii, piticii urcaţi pe umerii acestora văd totuşi mai departe decât ei. E greu de spus ce latură a raportului dintre moderni şi antici vroia imaginea să accentueze : sunt oare modernii mai mici ori mai perspicace? Pornind de la acest dualism, putem afirma că această emblemă a progresului este totodată o emblemă a decadenţei. Mai înainte chiar de a fi fost inventat ca atare, progresul e definitiv legat de decadenţă.

Înainte de a fi asimilată raportului dintre evanghelist şi profet, imaginea piticului de pe umerii uriaşului nu era probabil decât o vinietă şcolărească, folosită de grămătici, ca încurajare pentru imitarea modelelor antice. În *De l'expérience* Montaigne o invocă cu un sens total diferit de cel progresist :

> Părerile noastre se înghesuie unele peste altele. Cea dintâi stă drept tulpină celei de-a doua. A doua celei de-a treia. Ne căţărăm astfel din treaptă în treaptă. De aici vine că adesea cel cocoţat mai sus are mai multă cinste decât învrednicire ; căci s-a urcat numai de-o şchioapă pe umerii celui dinaintea lui.[8]

Am comite deci un anacronism dacă am presupune în imaginea de mai sus existenţa la acea vreme a unei filosofii a istoriei, care ar conţine noţiunea de depăşire şi credinţa într-un progres istoric al noului în raport cu vechiul, fie el şi ca progres al ştiinţei doar. Concepţia creştină despre timp nu ne îngăduie o asemenea interpretare. Ea include, fără îndoială, ideea de progres spiritual, dar acesta este un progres tipologic şi nu istoric, care constituie legătura dintre Vechiul şi Noul Testament ca model al raportării timpului prezent la viaţa eternă.

Adagiul care armonizează relaţia catolică a prezentului cu tradiţia, adică legătura dintre textele actuale şi textele trecutului, cele ale părinţilor şi cele ale doctorilor Bisericii, reprezentând autoritatea, este *«Non nova, sed nove»*, «Nu ceva nou, ci din nou», cum spune Vincent de Lérins. Aceasta presupune să vorbeşti în termeni noi, ferindu-te însă să propui vreo înnoire cât de neînsemnată. Tradiţia creştină însăşi se defineşte în aceşti termeni, căci perfecţiunea s-a aflat la origine, înainte de păcat ; existenţa ei în viitor este posibilă doar fiindcă

[8] Michel de MONTAIGNE, *Eseuri*, vol. II. Traducere Mariella Seulescu. Note de Anca Bârsan. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1971, p. 635. (n.t.)

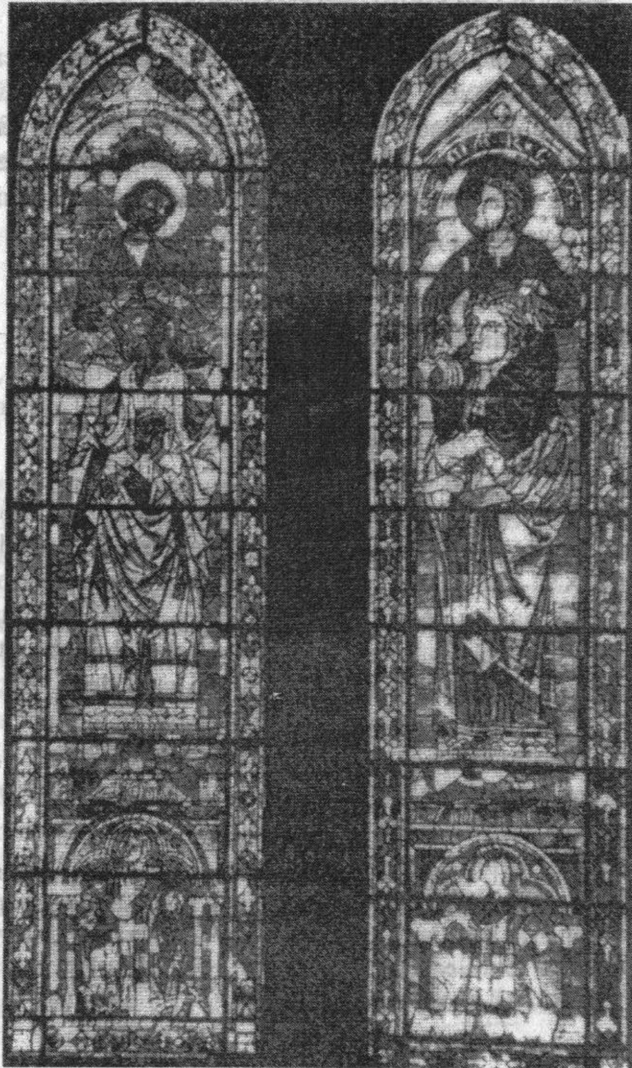
viitorul nu este conceput ca o continuare a timpului trăit, ci ca un alt timp, cel al veşniciei.

Pentru ca adjectivul *modern* să dobândească sensul nebulos pe care-l are pentru noi, a trebuit să fie inventat progresul, sau altfel spus, aşa cum nota Octavio Paz, a trebuit să fie definită o valoare pozitivă a timpului. Un timp care nu e nici ciclic, ca în majoritatea teoriilor antice asupra istoriei, nici tipologic, ca în doctrina creştină şi nici negativ, ca la cei mai mulţi dintre gânditorii Renaşterii, Machiavelli, Bodin şi fără îndoială Montaigne. Concepţia pozitivă asupra timpului, ca evoluţie liniară, cumulativă şi cauzală, pleacă de la premisa existenţei timpului creştin, ireversibil şi finit. Ea îl supune însă unei deschideri înspre un viitor infinit.

Bazată pe legea continuei perfecţionări, pusă în evidenţă în domeniul ştiinţelor şi tehnicilor, începând cu secolul al XVI-lea, această concepţie se va impune, mai apoi, în istorie şi mai cu seamă în istoria artei. Astfel, printr-un paradox ce apropie vârstele vieţii de cele ale umanităţii, Francis Bacon răstoarnă relaţia dintre antici şi moderni : faţă de noi, anticii au reprezentat copilăria raportată la înţelepciunea vârstei înaintate. «Noi suntem anticii» afirmă Descartes, iar Pascal, care preia de la Montaigne imaginea scării umane, nu mai consemnează şi scepticismul acestuia :

> Ajunşi aici, noi putem descoperi lucruri pe care lor le era cu neputinţă de a le întrezări. Vederile noastre sunt mai largi. Şi deşi ştiau tot atât de bine ca şi noi tot ce era de observat în natură, totuşi ei nu cunoşteau atâta cât cunoaştem noi şi nu vedeau atât de departe ca noi.[3]

[3] Blaise PASCAL, *Cugetări. Provinciale. Opera ştiinţifică*, ed. cit., pp. 140-141. (n.t.)



Catedrala din Chartes, *Sfântul Ion pe umerii lui Ezechiel și sfântul Marc pe umerii lui Daniel*, vitraliu.

Pascal scrie rândurile de mai sus în *Préface sur le Traité du vide*, dovedind astfel că odată cu Renașterea, concepția modernă asupra timpului succesiv, ireversibil și infinit, adoptă ca model progresul științific de tip occidental, care consacră abolirea autorității și triumful rațiunii.

Afirmarea existenței unui anume progres și în domeniul gustului și nu numai în acela al cunoașterii științifice sau filosofice, altfel spus, a superiorității modernilor asupra anticilor în artă și literatură, apare în contextul disputei dintre antici și moderni, la sfârșitul veacului al XVII-lea. Fundamentarea esteticii și eticii clasice, care vedea în cultul și în imitarea Anticilor criteriul unic al frumosului și susținea valoarea atemporală a modelelor antice, e pusă la îndoială. Charles Perrault, în *Parallèle des anciens et des modernes*, și Fontenelle au fost atunci principalii critici ai tradiției și ai autorității. *Tractatus theologico-politicus* al lui Spinoza a reprezentat, pe de altă parte, contestarea cea mai viguroasă a autorității tradiționale, prin susținerea caracterului istoric al Bibliei. Din perspectiva modernilor, anticii le sunt inferiori pentru că sunt primitivi, iar superioritatea modernilor se datorează progresului, cel al științelor și tehnicilor, al societății etc. Literatura și arta urmează, la rândul lor, această dinamică generală : negarea modelelor instituite poate deveni schema dezvoltării estetice.

Posibilitatea unei estetici a noului este, din acel moment, deschisă. Se va spune că ea a existat dintotdeauna și faptul e adevărat, dacă ne referim la o estetică a surprizei și a neprevăzutului, precum cea barocă, dar nu și dacă vorbim despre o estetică a schimbării și a negației. Excentricitatea ori extravaganța, pe care tradiția le-a considerat dintotdeauna ca elemente marginale - blasfemia, satira, parodia care însoțesc pretutindeni alegoria tradițională -, nu sunt totuna cu diversitatea ce se dorește a fi cu adevărat altceva și nu doar un element

transgresiv. «Deoarece Frumosul e *întotdeauna* uimitor, ar fi absurd să presupui că tot ceea ce este uimitor este *întotdeauna* frumos»[10], afirmă Baudelaire, rezumând cel mai bine disputa. Iar propoziţia *«întotdeauna frumosul este bizar»*[11] nu va genera un cult al bizarului decât cu preţul unei neînţelegeri pe care poetul o prevăzuse şi o denunţase.

Printr-o ironie a istoriei, dintre acelea care bântuie de la un capăt la altul tradiţia modernă, un argument esenţial şi explicit al modernilor, îndreptat împotriva imitaţiei, susţine că ea nu le e îngăduită decât geniilor, singurele în stare să rivalizeze cu marile nume ale Antichităţii. Imitându-i pe antici, mediocrii nu reuşesc decât să devină ridicoli. Teza modernă pare astfel, de la bun început, marcată de o concesie. De altminteri, cum ar putea să nu te frapeze faptul că imitatorii anticilor sunt marii artişti ai timpului? Quinault, Saint-Évremond, Perrault, Fontenelle pot fi comparaţi cu Boileau, Racine, La Fontaine, Bossuet? Şi totuşi e un mod fals de a pune problema, căci pronunţându-se în favoarea genurilor noi, ca opera, povestirea, romanul, şi a literaturii de divertisment, modernii aveau dreptate pentru viitor. Şi chiar dacă ei înşişi mai credeau într-o perfecţiune atemporală, considerând-o doar inaccesibilă, teza lor despre relativitatea frumosului, gândit în termeni noţionali şi istorici, a înlocuit tezele anticilor.

Odată cu afirmarea deplină a progresului, de-a lungul veacului al XVIII-lea, culminând cu *Esquisse d'une histoire des progrès de l'esprit humain* a lui Condorcet, din 1795, terenul devine prielnic pentru apariţia cuplului conceptual următor : clasicism şi romantism. În mod curios, revendicarea modernă invocă atunci Evul Mediu creştin şi romanele cavalereşti, preamărind astfel trecutul naţional în detrimentul clasicilor greco-

[10] Charles BAUDELAIRE, *Pictorul vieţii moderne şi alte curiozităţi*, ed. cit., p. 259. (n.t.)

[11] *Ibidem*, p. 171. (n.t.)

latini. *Romantic* înseamnă, în fapt, «ca în vechile romane» ; pentru secolul Luminilor această aluzie e mai întâi peiorativă, pentru ca mai apoi, după un popas în Anglia, cuvântul să revină în Franţa, încărcat de un sens nobil care îl distinge de *romanesc* şi îl face sinonim cu *modernul* ca expresie a Creştinismului opus Antichităţii. *Romanticul* potenţează *romanescul* cu acea dimensiune melancolică şi disperată inseparabilă de credinţa modernă în progres şi de recunoaşterea apartenenţei noastre la o istorie fără sfârşit, element esenţial. Opusă esteticii clasice, a cărei ambiţie era aceea de a transcende timpul, estetica romantică - să ne reamintim de acel *mal du siècle* inaugurat de *René* - se fundamentează pe o relaţie dureroasă cu timpul, pe conştiinţa veşniciei istoriei. O asemenea estetică a noului, a începutului perpetuu, nu poate fi gândită însă mai înainte ca Revoluţia franceză să o înzestreze cu un model istoric cutremurător.

Ultima etapă care va fixa constelaţia modernului şi a noului aşa cum le percepem şi astăzi se întinde de la Stendhal la Baudelaire. Cum am mai spus, în accepţia lui Jauss, începând cu Evul Mediu, istoria ideii moderne este cea a îngustării intervalului de timp care separă modernul de antic. Dar pentru clasici, pentru romantici, antic şi modern desemnează două opţiuni estetice care nu sunt cu totul reductibile la componenta temporală. În schimb, odată cu naşterea «modernităţii», distincţia între prezent şi trecut dispare în efemer. Antiteza dintre gustul clasic şi gustul modern nu mai este semnificativă : clasicismul e perceput acum doar ca un romantism de ieri. Aceasta e teza comună multor autori din veacul al XIX-lea, ilustrată printr-o serie de lucrări care se referă în mai mică sau mai mare măsură la «romantismul clasicilor». Se susţine ideea că şi clasicii au fost, la vremea lor, romantici, iar romanticii de azi sunt clasicii de mâine. Aşa cum va scrie Brunetière către sfârşitul secolului, romanticii de azi sunt clasicii de mâine, «la fel cum se

întâmplă cu indivizii cei mai răi, care devin, se spune, taţii cei mai buni». Opoziţia dintre clasicism şi romantism, dintre antic şi modern mai constă doar în contrapunerea a două prezenturi, a două momente actuale, ieri şi azi, azi şi mâine. Această teză se găseşte formulată cu claritate de Stendhal în 1823, în *Racine et Shakespeare*. Stendhal defineşte mai întâi «romanticismul» ca pe «arta de-a prezenta popoarelor acele opere literare care, ţinând seama de obiceiurile şi credinţele lor de azi, le pot dărui cea mai mare plăcere». Relaţia artei cu actualitatea e limpede pusă în evidenţă : este romantic acela care e credincios lumii de azi. De aici şi consecinţa brutală : «Sofocle şi Euripide au fost eminamente romantici.» Afirmaţie ce nu e bineînţeles decât o vorbă de duh, dar care va face totuşi cu putinţă existenţa a ceea ce noi numim modernitate : «Mă încumet să spun că Racine a fost un romantic căci le-a dăruit marchizilor de la curtea lui Ludovic al XIV-lea un tablou al pasiunilor, temperat de simţul *demnităţii supreme* pe-atunci la modă.» În sfârşit, o altă observaţie remarcabilă este aceea că relaţia dintre artă şi actualitate induce o dependenţă majoră în raport cu istoria : «Cât de departe ne-ar duce amintirea, nicicând vreun popor nu a suferit, în moravuri şi plăceri, o schimbare mai rapidă şi mai completă decât aceea dintre anii 1780 şi 1823 : şi unii mai au pretenţia să ne servească şi azi acelaşi fel de literatură!» Nu ne miră rolul atribuit Revoluţiei franceze în această încercare de conştientizare. Înaintea lui Baudelaire, Stendhal enumeră toate caracteristicile modernului şi chiar anticipează asupra unei dogme tipice avangardelor, pe care nu o regăsim la Baudelaire : frumosul nu e frumos decât în ochii publicului pentru care a fost creat acum, azi. Clasicul nu e un frumos atemporal, ci doar ceea ce a fost frumos ieri, iar astăzi nu mai este. Arta contemporană fiind singura valoare, arta de ieri nu mai e artă. Chiar dacă nu s-a ajuns până aici, acest postulat e înscris în teza lui Stendhal şi îl

vom regăsi într-un anume snobism al avangardei sfârşitului de secol : pentru tânăra doamnă de Cambremer din *În căutarea timpului pierdut*, după Wagner, Chopin nu mai e muzică ; după Monet, Manet nu mai e pictură. Actualitatea de astăzi devine clasicismul de mâine, din perspectiva unei definiţii pur negative a clasicismului, conceput, scrie Jauss, «ca un triumf obţinut odinioară de operele vremurilor trecute, şi nu ca o perfecţiune ce se sustrage efectelor timpului». Modernitatea e absorbită neîncetat de clasicism şi se preface în propria ei antichitate. În acest sens, ea nu se mai construieşte în opoziţie cu nimic, ci doar cu sine, cea de mâine. Arta se leagă astfel de timpul istoriei şi de cel al progresului.

Este vorba să placi azi. Punând accentul pe schimbare şi pe relativitate, pe prezent, Stendhal identifică gustul cu moda. Doctrina lui conţine însă în germene elementele evoluţiei spre avangarde, în viziunea cărora contemporanii nu sunt pregătiţi să înţeleagă arta prezentului. Artistul e nevoit să aştepte ca viitorul să-i confirme intenţiile şi să-i facă dreptate : «Îmi pare, notează Stendhal, că scriitorului îi trebuie cam tot atâta curaj cât unui războinic.» Chiar dacă nu acceptăm confuzia dintre politic şi estetic, moştenire din vremea Revoluţiei franceze, aşa cum e şi mitul romantic al scriitorului profet, definiţia dată de Stendhal artei prezentului anticipează una din contradicţiile fatale ale modernităţii, atunci când constată că contemporanii cărora această artă li se adresează îi sunt ostili şi se consolează cu ideea că viitorul îi va da dreptate.

II

Cel mai perspicace observator al veacului al XIX-lea, Baudelaire, a ştiut măsura mai bine ca oricine efectele identificării artei cu prezentul, despre care se tot vorbeşte de la Stendhal încoace.

Adoptând o poziţie ambivalentă în raport cu modernitatea, pe care se spune că ar fi născocit-o, el se complace în această nouă fragilitate a frumosului, dar îi şi rezistă, refuzând impasul, decăderea legată de modernizare şi de secularizare, pe care le urăşte. Modernitatea baudelairiană este, de la bun început, echivocă : ea reacţionează împotriva modernizării sociale, a revoluţiei industriale ş.a.m.d. Modernitatea estetică se defineşte şi ea tot ca negare : e antiburgheză fiindcă denunţă alienarea artistului într-o lume filistină şi conformistă în care domneşte prostul gust. Revendicarea - ambiguă în raport cu voinţa aderării la prezent - unei arte autonome şi inutile, gratuite şi polemice, care să-l scandalizeze pe burghez, îşi are obârşia în aceeaşi idee. Modernitatea îşi proiectează caracterul dual asupra *celuilalt*, a burghezului, în care «artistul îşi descoperă şi-şi defineşte contrariul», după cum va afirma Valéry : «Acestuia i se cer, de altminteri, proprietăţi contradictorii, căci e considerat deopotrivă un sclav al rutinei şi un fanatic al progresului.» Destinul modernităţii e prins în acest dualism, în această duplicitate.

În ochii lui Baudelaire, modernitatea s-a întrupat succesiv în doi artişti diferiţi. În Delacroix, mai cu seamă cel din *Salonul din 1846*, în care Baudelaire mai foloseşte încă vocabularul romantic al lui Stendhal : «Pentru mine, romantismul este cea mai recentă şi cea mai modernă expresie a frumosului » sau : «Cine spune romantism spune artă modernă.»[12] Modernitatea înseamnă să iei partea prezentului împotriva trecutului : zugrăvindu-şi propriul ei timp, ea depinde de subiect şi se opune în acest fel academismului. Comentând tabloul lui Delacroix, *Dante şi Virgiliu*, Baudelaire

[12] Charles BAUDELAIRE, *Pictorul vieţii moderne şi alte curiozităţi*, ed. cit., p. 82 şi 83. (n.t.)

vorbeşte despre «un adevărat semnal al unei revoluţii» şi-i atribuie pictorului «ultima expresie a progresului în artă»[13]. Înainte de a fi «depolitizat fizic» de lovitura de stat, Baudelaire mai crede încă în progres şi în înlănţuirea de cauze a istoriei. Doctrina progresului îşi găseşte iniţial justificarea în determinism şi pozitivism, fiind apoi întărită de darwinism : «Suprimaţi-l pe Delacroix, scrie Baudelaire, şi întregul lanţ (al istoriei) se sfarmă şi cade la pământ.»[14] Delacroix este un moment, o verigă necesară a istoriei artei, a istoriei acelor opere care au fost moderne la vremea lor.

Mai târziu, în *Le Peintre de la vie moderne*, scris între 1859-1860 şi publicat în 1863, modernitatea ia chipul lui Constantin Guys : ea devine o concepţie complexă, duală, din care încă nu ne-am revenit. Guys e un soi de reporter, de jurnalist, egalul unui fotograf de presă contemporan : fixează evenimentul, ţintuieşte efemerul, îşi trimite schiţele cotidienelor, care le vor transforma în instantanee gravate, ilustrându-şi astfel ştirile, despre războiul din Crimeea, de pildă. Baudelaire vede în Guys o combinaţie ideală între clipă şi eternitate, între mişcare şi formă, între modernitate şi memorie. «Plăcerea pe care o încercăm prin reprezentarea prezentului, spune el, ţine nu numai de frumuseţea care poate îl înveşmântează, ci şi de calitatea sa esenţială de prezent.»[15] Modul acesta de a înţelege prezentul ca pe un refuz al dimensiunii istorice şi al temporalităţii se înrudeşte cu opinia pe care Nietzsche o va exprima în partea a doua a *Consideraţiilor inactuale* din 1874. Descoperirea exasperantei inserieri a lucrurilor va sili conştiinţa istorică a veacului al XIX-lea să reacţioneze şi să-i dea forma ordonată a unei

[13] *Ibidem*, p. 91 şi 104. (n.t.)
[14] *Ibidem*, p. 104. (n.t.)
[15] *Ibidem*, p. 379. (n.t.)

povestiri. Sensul prezentului, susţine Baudelaire, este însă o parte constitutivă a oricărei experienţe artistice. Paradoxul devine evident : expresia «reprezentarea prezentului» care stabileşte, după cum nota Paul de Man, o distanţă în raport cu prezentul, afirmă totodată instantaneitatea lui. Reprezentarea prezentului, memoria prezentului, mai sunt încă prezent? Baudelaire se vede nevoit, de altminteri, să analizeze în cele ce urmează raporturile artei cu moda, care definesc modernitatea lui Guys :

> Caută acel ceva pe care să ne fie îngăduit să-l numim *modernitate* ; căci nici un alt cuvânt mai bun nu ni se înfăţişează spre a exprima ideea despre care e vorba. Ţinta sa e de a desprinde din modă ce poate ea conţine ca poezie în istorie, să extragă veşnicul din tranzitoriu. [...] Modernitatea e tranzitoriul, trecătorul, contingentul, jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este veşnicia şi imuabilul. [...] Într-un cuvânt, pentru ca orice *modernitate* să fie demnă de a deveni antichitate, este necesar ca frumuseţea misterioasă pe care viaţa omenească o introduce fără să vrea în ea să fie extrasă.[16]

În calitatea ei de sens al prezentului, modernitatea şterge orice legătură cu trecutul, considerat ca o succesiune de modernităţi singulare, fără vreo relevanţă în înţelegerea «caracterului frumuseţii prezente». Făcându-te să simţi prezentul, imaginaţia îţi cere să uiţi trecutul şi să participi la actual. Conştiinţa modernă este conştiinţa prezentului ca prezent, fără trecut nici viitor : ea nu se raportează decât la veşnicie. Fiindcă refuză comoditatea şi fantasmele timpului istoric, ea reprezintă o opţiune eroică. Mişcării perpetue şi irezistibile a modernităţii supusă timpului şi devorându-se pe sine, căderii în desuetudine

[16] *Ibidem*, pp. 389-391. (n.t.)

a noului ce se reînnoieşte fără preget, negând noul de ieri, Baudelaire le va opune eternul sau atemporalul. Nu anticul, nu clasicul, nu romanticul, care s-au golit, rând pe rând, de substanţă. Modernitatea presupune recunoaşterea naturii duale a frumosului, sau, altfel spus, a naturii duale a omului.

În aceeaşi parte a doua a *Consideraţiilor inactuale*, Nietzsche va insista şi el asupra maladiei istorice a omului modern, care-l transformă într-un epigon incapabil să creeze cu adevărat ceva nou : în accepţia sa, modernitatea şi decadenţa sunt deci sinonime. Ca şi Baudelaire, Nietzsche nu întrevede nici în progres şi nici în istorie, supuse unei permanente reînnoiri factuale, posibilitatea depăşirii modernităţii sau a ieşirii din decadenţă. Numai religia şi arta - muzica lui Wagner de care nu se despărţise încă - prin forţa lor «non-istorică» sau «supra-istorică» îi par în stare să vindece omul de istorie şi să-i confere existenţei un caracter etern. Refuzând istoria şi progresul, Nietzsche împacă modernitatea cu veşnicia, ca singura izbăvire de decadenţă. Dar şi pentru Baudelaire şi pentru Nietzsche - iar pentru ultimul Nietzsche arta nu va mai fi o soluţie a ieşirii din modernitate -, recunoaşterea modernităţii înseamnă totodată şi dezavuarea modernităţii, în măsura în care, îmbrăţişând viaţa şi prezentul, arta încearcă să le sublimeze şi să le dea valoare de eternitate. Oraşul, mulţimea, cotidianul, care alcătuiesc substanţa *Florilor răului* şi a poemelor din *Spleenul Parisului*, devin poezie, nu atât prin ele însele, cât în numele unei idei care le neagă ca atare şi extrage din ele, în jocul imaginar al corespondenţelor, substanţa înnoitoare a marii arte.

Alegerea lui Guys ca erou al vieţii moderne a stârnit uimire. Ea ilustrează totuşi de minune dualitatea modernităţii baudelairiene, ca şi a oricărei adevărate conştiinţe a

modernităţii, care presupune, în egală măsură, şi o rezistenţă la modernitate sau în orice caz la modernizare. Baudelaire respinge trecutul ca fiind irelevant pentru înţelegerea prezentului, dar deplânge dispariţia unor vremuri de măreţie şi propagarea materialismului burghez. Guys reprezintă un gen aparte, crochiul de presă, ce va lăsa curând locul fotografiei, cu adevărat modernă, şi pe care Baudelaire o dispreţuieşte ; alegându-l pe el, nu fără o umbră de nostalgie, Baudelaire îi ignoră însă pe Courbet şi pe Manet, pe care îi cunoaşte şi care i-au şi făcut portretul în ultimele lor tablouri, *Atelierul* din 1855 şi *Muzică în grădina Tuileries* din 1862. Judecându-i prin prisma admiraţiei sale pentru Delacroix, pretinde că Courbet şi Manet au eşuat în pozitivism, pictând doar ceea ce văd, fără un dram de imaginaţie. Dar dincolo de consideraţiile despre Delacroix şi Guys, tabloul *Moartea lui Marat* al lui David rămâne de fapt modelul picturii moderne pe care-o îndrăgeşte Baudelaire, o pictură cu subiect modern :

> Toate aceste amănunte sunt istorice şi adevărate, ca într-un roman de Balzac ; drama e prezentă, trăind în toată jalnica ei grozăvie, şi, printr-un straniu tur de forţă ce face din acest tablou capodopera lui David şi una din marile curiozităţi ale artei moderne, pânza nu are nimic trivial sau odios. Ce provoacă mirarea în cel mai înalt grad e că poemul acesta neobişnuit e pictat cu o rapiditate extremă, şi când te gândeşti la frumuseţea desenului, mintea are de ce să fie uluită. Iată hrana celor puternici şi triumful spiritualismului ; crud precum natura, tabloul are întregul parfum al idealului.[17]

Chiar dacă datează din 1846, textul ne oferă cheia neputinţei de mai târziu a lui Baudelaire de a-i înţelege pe Courbet şi pe Manet, pictori fără nobleţe, cărora le lipseşte idealul şi

[17] *Ibidem*, p. 70. (n.t.)

spiritualitatea, şi ne explică preferinţa pentru Guys. Baudelaire visează în pictură la un subiect modern tratat într-o manieră academică. De aceea, invocând viteza de execuţie, face elogiul genurilor bazate pe improvizaţie - crochiu, acuarelă, *aqua-forte* -, şi nu al unei alte tehnici picturale în ulei, ca de pildă *non-finito*.

Admiră, în fond, la Guys modernitatea subiectelor - femeile, târfele, dandy, societatea din vremea Imperiului ş.a. -, elogiază în el pe pictorul realităţii moderne şi nu realitatea unei picturi moderne. Se cuvine deci să recitim trăsăturile modernităţii pe care Baudelaire le descoperă în lumea pictată de Guys, referindu-ne de astă dată la tablourile lui Courbet şi ale lui Manet : *non-finito*-ul, fragmentarul, absenţa unităţii sau a semnificaţiei, reflexul critic. Înţelese ca atare, ele contribuie la risipirea iluziei legate de perspectiva geometrică şi la aplatizarea picturii care merge mână în mână cu dispariţia sensului.

Iată dar câteva din caracteristicile modernităţii formulate de Baudelaire în comentariile despre Guys ; chiar dacă s-a înşelat asupra persoanei reprezentative pentru artistul modern, trăsăturile amintite conturează o modernitate care nu ţine atât de subiecte ori de teme, ci de însăşi materia picturii. Reţin patru din ele :

1. *Non-finito*-ul, ce le va fi reproşat tuturor artiştilor legaţi de tradiţia modernă după Courbet şi Manet şi mai cu seamă impresioniştilor, dar şi poemelor în proză ale lui Baudelaire, poemul în proză fiind echivalentul desenului lui Guys. Baudelaire îi găseşte explicaţia în ritmul accelerat al lumii moderne : « ... există însă în viaţa trivială, în metamorfoza zilnică a lucrurilor exterioare, o mişcare iute ce

impune artistului o egală velocitate de execuţie.»[18] Lumea modernă se caracterizează şi în acest caz prin ceea ce se sustrage culturii de elită : aspectul trivial, popular, urban. Totodată «în oricare punct al execuţiei, fiecare desen dă îndeajuns impresia că este terminat : dacă vreţi îl puteţi numi schiţă, însă o schiţă perfectă».[19] Formularea aceasta armonioasă îi restituie artei valoarea ei eternă. Baudelaire respinge ideea unei picturi migăloase, apreciată de juriile Saloanelor şi reprezentată, în primul rând, de Ingres şi de şcoala acestuia ; face elogiul acuarelelor lui Boudin, al gravurilor în aqua-forte ale lui Manet, care captează unduirea timpului. Dar nu suflă un cuvânt, vorbind despre *non-finito*, nici despre tehnica picturii cu cuţitul a lui Courbet, nici despre stilul destins al lui Manet.

2. *Fragmentarul* a fost unul dintre elementele constante ale criticii la adresa modernilor. Se spune despre ei că pictează amănunte, impresii. Baudelaire abordează şi el acest aspect, vorbind despre arta mnemonică a lui Guys, opusă unei arte după model :

> Artistul care are sentimentul perfect al formei, dar care e obişnuit să-şi exerseze mai cu seamă memoria şi imaginaţia, se vede atunci asaltat parcă de o haită de amănunte, care cer în cor să li se facă dreptate cu furia unei mulţimi iubitoare de egalitatea absolută. Orice dreptate e atunci inevitabil violată; orice armonie e distrusă, sacrificată ; multe lucruri triviale devin enorme ; multe lucruri mărunte devin uzurpatoare. Cu cât se apleacă artistul cu mai multă imparţialitate asupra amănuntului, cu atât creşte mai mult anarhia. De e miop ori presbit, ierarhia şi subordonarea dispar.[20]

[18] *Ibidem*, p. 381. (n.t.)
[19] *Ibidem*, p. 395. (n.t.)
[20] *Ibidem*, p. 394. (n.t.)

Contextul în care se înscrie acest comentariu despre detaliu, despre opera definitivă ori fragmentară, e cu certitudine unul politic şi social. Cel vizat de subtext este de fapt sufragiul universal, instituit în 1848, căruia i se reproşează că pune accentul pe individualism, că elimină structurile intermediare, contribuind astfel la destrămarea unităţii organice a corpului social. Pasajul se remarcă şi prin faptul că anticipează majoritatea atacurilor ce vor urma, îndreptate împotriva operelor noi, sub pretextul decadenţei lor. Hipertrofia şi autonomizarea detaliului precum şi o viziune tulbure vor fi capetele de acuză formulate de un Paul Bourget, de pildă, împotriva impresioniştilor şi a lui Huysmans, ori de Nietzsche împotriva lui Wagner. Poziţia lui Baudelaire nu este însă tocmai limpede : imparţialitatea duce la anarhie ; arta îşi bate joc, bine înţeles, de egalitate. Omul politic şi artistul se înfruntă în el şi iar nu prea mai ştii de a cui parte eşti, dar oricum referinţa populistă este sortită renegării.

3. *Neînsemnătatea* sau dispariţia sensului poate fi cu greu despărţită de refuzul unităţii şi totalităţii organice. *Non-finito*-ul şi fragmentarul se întâlnesc tocmai în această lipsă de determinare a sensului : opera nu mai vrea să spună nimic. Să ne amintim de dedicaţia din *Spleenul Parisului* :

> ... o mică lucrare despre care nu s-ar putea spune, fără nedreptate, că nu are nici coadă, nici cap, fiindcă totul, dimpotrivă, e în acelaşi timp şi cap şi coadă, alternativ şi reciproc [...]. Putem întrerupe unde poftim [...]. Scoate o vertebră de la locul ei, şi cele două bucăţi ale acestei întortocheate fantezii se vor împreuna fără greutate. Ciopârţeşte-o în numeroase fragmente, şi ai să vezi că fiecare poate să fiinţeze aparte.[21]

[21] Charles BAUDELAIRE, *Mici poeme în proză*. Traducere G. Georgescu. Prefaţă Vladimir Streinu. Bucureşti, Univers, 1971, p. 11. (n.t.)

Idealul antic al compoziţiei armonioase, urmând modelul corpului uman, e ridiculizat astfel în beneficiul unei imagini groteşti şi al unui corp monstruos. De la propoziţia lui Baudelaire din 1855 - *«întotdeauna frumosul este bizar»*[22] - până la ultima frază din *Nadja* - «Frumuseţea va fi CONVULSIVĂ sau nu va mai fi» -, decizia de-a se opri asupra unui sens anume îi revine cititorului, spectatorului, dacă e în stare de aşa ceva.

4. *Autonomia*, reflexivitatea sau circularitatea : definiţia baudelairiană a modernităţii, postulând natura duală a frumosului, îi impune artistului o conştiinţă critică. Roland Barthes numeşte această componentă esenţială a tradiţiei moderne «autonimie», definind-o ca pe «strabismul neliniştitor al unei operaţii circulare». E însăşi condiţia modernităţii care nu mai recunoaşte existenţa vreunui spaţiu exterior artei, a vreunui cod ori subiect, şi care trebuie în consecinţă să-şi alcătuiască singură regulile, modelele şi criteriile. Opera modernă îşi elaborează propriul ei mod de întrebuinţare ; maniera ei de a fi e inserţia, ori autocritica şi autoreferenţialitatea, ceea ce Mallarmé numea «faldul» operei şi pe care-l opunea platitudinii ziarului. Începând cu Baudelaire, funcţia poetică şi funcţia critică se împletesc inevitabil într-o *self-consciousness* pe care artistul trebuie să o aibă despre arta lui. Să distrugi pictura înseamnă, pornind de la *Atelierul* lui Courbet, să pictezi pictura : autoportretul este genul modern prin excelenţă.

Odată cu Baudelaire sunt enunţate, fără fanfaronadă dealtminteri, aceste trăsături esenţiale şi paradoxale ale tradiţiei moderne, căci ele decurg, în ochii poetului, din

[22] Charles BAUDELAIRE, *Pictorul vieţii moderne şi alte curiozităţi*, ed. cit., p. 171. (n.t.)

modernizarea lumii, adică dintr-o decadenţă comparabilă cu o progresie înspre sfârşitul lumii. Astfel, chiar dacă îi preferă pe David şi pe Guys lui Courbet şi Manet, el intuieşte acuzele majore pe care deceniile viitoare le vor formula împotriva modernităţii estetice, percepută ea însăşi ca o decadenţă, şi pentru care va fi făcut răspunzător. Cu rare excepţii, Baudelaire nu se numără printre cei care au crezut în progres : el a fost condamnat la modernitate. Paradoxul intim al acesteia constă tocmai în faptul că pasiunea pentru prezent cu care modernitatea se identifică trebuie înţeleasă totodată şi ca o pătimire. Nu se poate vorbi încă de o totală dominare a noului. «Închipuiţi-vă un artist care, spiritual, ar fi tot timpul în starea convalescentului»[23], scrie Baudelaire făcând portretul artistului modern. Sau închipuiţi-vă un copil : «Copilul vede totul ca *noutate* : e *beat* în permanenţă.»[24] Şi în ultimele scrieri ale lui Nietzsche, convalescenţa sau «filosofia dimineţii» va fi singura cale de ieşire din modernitate, şi care nu va mai face apel la izbăvirea prin artă sau prin religie. Dimineaţă, convalescenţă, beţie, paradisuri artificiale, de fapt o nesfârşită convalescenţă, o copilărie fără viitor. În viziunea lui Baudelaire, modernitatea este nedespărţită de decadenţă şi de disperare.

Din acest motiv, ea trebuie diferenţiată net de estetica inovaţiei şi de mania rupturii ce se vor impune în curând. Insistând asupra lipsei de relevanţă a trecutului în perceperea prezentului, Baudelaire a fost unul din promotorii «superstiţiei noului» ; nu vom întâlni însă în textul baudelairian nici o urmă a acestei religii, nici un

[23] *Ibidem*, p. 385. (n.t.)
[24] Idem.

semn al unei estetici a schimbării de dragul schimbării, a schimbării brutale, şi nici a ceea ce Valéry va numi «noul în sine». Natura duală a frumosului, cu care modernitatea se identifică, înseamnă totodată şi în mod necesar rezistenţa la modernitate. Toate ideile baudelairiene sunt duale.

III

Scandalurile iscate în jurul tablourilor sale l-au îndurerat pe Manet. Primii moderni doreau să placă. Ostilitatea cu care era primit un artist nu constituia încă semnul gloriei sale viitoare, după cum o reuşită promptă nu era încă o dovadă de mediocritate. Raporturile lui Manet cu modernitatea dar şi cu societatea burgheză sunt ambivalente. Nici o urmă de militantism în favoarea noului ; când i se plânge lui Baudelaire, după *Olympia*, de atacurile a căror ţintă este, poetul îi răspunde în 11 mai 1865 : «... sunteţi doar primul care afirmaţi decrepitudinea artei dumneavoastră.» Ambiguitatea acestei fraze trebuie pusă în paralel cu comentariul din 1846 asupra lui Delacroix, echivoc şi el : «ultim reprezentant al progresului în artă». Prin decrepitudine Baudelaire înţelege, după câte se pare, să-l cobori pe *a picta* la *a vedea*, să-ţi lipsească imaginaţia, aşa cum afirmă în 1859 : «Respectul de sine al artei descreşte pe zi ce trece, arta se prosternează în faţa realităţii exterioare, iar pictorul e tot mai înclinat să picteze nu ceea ce visează, ci ceea ce vede.»[25] Să ne aducem aminte de cuvintele lui Turner, care vor deveni profesiunea de credinţă a impresionismului : «Să pictezi ceea ce vezi şi nu ceea ce ştii.» Limitele înţelegerii picturii lui Courbet şi a lui Manet provin la Baudelaire din

[25] *Ibidem*, p. 262. (n.t.)

neîncrederea în realism, interpretat ca o supunere a picturii la vizibil. Să fi intuit oare, în legătura de sparanghel a lui Manet, traiectoria care duce la monocromiile lui Yves Klein? Am comite totuşi un anacronism multiplicând azi afinităţile dintre Baudelaire şi Manet ; ne întrebăm însă dacă neînţelegerea dintre ei nu e cumva generată de efectele poziţiei lor ambigue comune faţă de nou. Pentru amândoi, noul a fost mai curând o sentinţă decât o alegere ; mai mult decât la alţii, vom putea observa la Manet paradoxurile modernităţii, evidente în raporturile sale cu trecutul, cu noul, cu cultura populară.

Cele două tablouri ale lui Manet din cauza cărora a izbucnit scandalul au fost *Dejunul pe iarbă* şi *Olympia*. După cum ne sugerează Pierre Daix, se poate presupune că lui Baudelaire - în stare să aprecieze la Manet doar inspiraţia spaniolă, cea care mai putea fi interpretată în termeni de subiect şi de pitoresc - nu i-au plăcut prea mult şi nu le-a înţeles. Cele două tablouri afirmă însă în mod flagrant că realitatea de care e legat Manet nu e realul temelor, ci realitatea picturii. Nu numai că pictura bazată pe anecdotic îl atrage prea puţin, iar semnificaţia pânzei nu trebuie căutată în altă parte decât în ea, ci tabloul însuşi (lucru mai evident decât la Courbet) este redus la propria lui suprafaţă, fără perspectivă şi fără relief care să dea iluzia de profunzime. Fondul şi forma scandalizează deopotrivă şi contribuie neîndoios şi la neînţelegerea manifestată de Baudelaire.

Dejunul pe iarbă a fost expus în 1863 la Salonul Refuzaţilor ; e momentul în care *Naşterea lui Venus* a lui Cabanel, frumosul nud academic, cu văl mitologic, triumfă la Salon înainte de a fi cumpărat de Napoleon al III-lea ; situaţie similară cu cea de azi de la Muzeul Orsay, unde tabloul lui Cabanel se bucură de mai multă lumină decât cel al lui Manet. *Olympia*, datând din acelaşi an, a stârnit o furie şi mai şi,

expusă fiind la Salonul din 1865. De unde atâta ostilitate? Subiectele tablourilor au fost percepute ca nişte provocări. Fiecare dintre ele a fost interpretat ca o glorificare a unei prostituate sau a unui model, tip feminin cu reputaţie îndoielnică, ca şi cum pictura şi-ar bate joc de ea însăşi dezvăluindu-şi propriile ei convenţii! *Dejunul pe iarbă* avea aerul unei glume : două femei goale şi doi bărbaţi îmbrăcaţi la un picnic, într-un parc. Chiar dacă intenţia lui Manet fusese alta, tabloul, ca şi multe alte opere moderne, a fost perceput ca atare. Un nud într-un decor modern, o scenă realistă, lipsită de orice pretext alegoric, de orice sens preexistent : publicul nu putea fi decât descumpănit, şocat. Dincolo de această provocare însă, ceea ce ne frapează în mod deosebit astăzi este mai degrabă prezenţa unor modele clasice din care pictorul s-a inspirat. Dorinţa lui a fost să picteze «un Giorgione modern», amintind de *Concertul câmpenesc* de la Luvru - atribuit astăzi lui Tiţian - şi reluând motivul compoziţional al grupului alcătuit din cele două Fluvii şi o Nimfă dintr-o gravură făcută după un tablou al lui Rafael, *Judecata lui Paris*, des întâlnită prin ateliere.

În plan formal, cele trei componente ale tabloului - peisajul din fundal, grupul central şi natura moartă din prim plan - nu se contopesc într-o viziune unitară. Peisajul nu e decât o schiţă sau un decor. Modelele pozează în mod vădit în atelier, într-un supărător contrast cu fundalul. Influenţa japonismului e evidentă : personajele sunt desenate şi decupate pe un fond plat ca într-o tapiţerie. Lipseşte unitatea dintre figuri şi peisaj. Aşa cum s-a întâmplat şi cu alegerea subiectului, e cu neputinţă să-ţi dai seama dacă provocarea e intenţionată. Pe de altă parte, natura moartă sare în ochi, amănunt insolent prin precizie şi strălucire, în vreme ce restul tabloului e simplificat şi colorat. Tratarea academică a nudului subliniază goliciunea

femeilor, mai degrabă despuiate decât goale. Ea presupune profunzime şi perspectivă, contrastând astfel cu figurile şi fondul fără relief, aplatizate în raport cu planul tabloului. Ca un semn ştrengăresc din ochi sau ca o glumă nouă, natura moartă pare a fi singurul element din tablou care se conformează verosimilului academic. Chiar şi aşa s-a spus despre ea că e, de fapt, nerealistă : în coşul cu fructe de pe pânză cireşele se învecinează cu smochinele, deşi vin din anotimpuri diferite. Personajele par că se află în spatele unui geam prin care străbate doar privirea neagră a Victorinei, modelul din centrul tabloului, în vreme ce spectatorii se regăsesc în prim planul panerului cu fructe.

Nudul ne apare azi mai puţin indecent sau ipocrit decât cele ale lui Cabanel ori Bouguereau, pictorii adulaţi ai celui de al Doilea Imperiu. În locul unei alegorii, el ni se înfăţişează ca fiind acela al unui model în repaus. Dar prezentarea acestui model de atelier, atât de ostentativ plasat în mijlocul tabloului, ia în derâdere tradiţia academică care îşi propune dimpotrivă să sublimeze realitatea modelului într-un simbolism atemporal. Prezenţa lumii contemporane e aici flagrantă : nimeni nu se poate îndoi de faptul că Victorine se va îmbrăca de cum va fi terminat de pozat. Demersul tabloului inversează ordinea transpunerii academice : Manet parcurge drumul de la ideal la real, de la obiectul mitic la modelul actual, şi nu pe acela de la real la ideal. De aici şi sentimentul că te afli în faţa unei pastişe sau a unui tablou vivant, a unei parodii sau a unei farse, din lumea acestui de al Doilea Imperiu, epocă a prostituţiei dar care îmbracă statuile din parcurile publice.

Care e semnificaţia acestui tablou? Ce vrea el să ne spună? Totul sugerează că intenţia lui Manet a fost dintre cele mai ambigue. Şi-a dorit să realizeze o capodoperă îmbinând arta maeştrilor cu mijloacele simplificate. Amestecul de tradiţie

şi actualitate, de cultură elitistă şi referinţe triviale, face din *Dejunul pe iarbă* o emblemă a modernităţii, aşa cum se va întâmpla mai târziu cu tabloul lui Picasso, *Domnişoarele din Avignon*. Reunind toate caracteristicile pe care Baudelaire le pretindea operei moderne, până şi multă inocenţă, *Dejunul pe iarbă* ilustrează de minune paradoxul modernităţii baudelairiene : îmbrăţişând prezentul, ea e în mod inevitabil iconoclastă şi nouă. Chiar dacă Manet nu caută noul şi actualul, el se va afla, fără voia lui, la obârşia acelei fugi în nou care va caracteriza întreaga artă modernă. Să fie aceasta cauza pentru care tabloul lui Manet a fost parodiat de atâtea ori, aşa cum el însuşi pastişase Renaşterea italiană? Sfidările tehnice şi insolenţa temei au contribuit deopotrivă să facă din el primul tablou modern, cu toate cusururile pe care lucrul acesta le presupune şi pe care *Olympia* le va îndrepta în parte.

În *Olympia*, jocul tradiţiei şi al modernităţii rămâne acelaşi dar, fiind mai bine stăpânit, el creează o operă efemeră şi totodată eternă. Baudelaire scria : «Vai de cel ce studiază în arta antică altceva decât arta pură, logica, metoda generală! Cufundându-se prea mult în ea, pierde memoria prezentului.»[26] Dar tocmai modul în care Manet se joacă cu trecutul pune în evidenţă «frumuseţea misterioasă» care face modernitatea demnă de antichitate. *Olympia* este ultimul dintre marile nuduri din istoria picturii şi în acelaşi timp un tablou modern, prin subiect şi tehnică, prin polemica pe care a provocat-o, iar pisica neagră e parafa acestei modernităţi. Dintru început, tabloul ne propune o lectură dublă, contradictorie. Cea dintâi, formalistă, pentru care tema nu e pertinentă, a fost iniţiată de Zola, care afirma :

[26] *Ibidem*, p. 392. (n.t.)

Tabloul nu e pentru dumneavoastră decât un simplu pretext de analiză. Aveaţi nevoie de o femeie goală şi aţi ales-o pe Olympia, prima venită ; aveaţi nevoie de pete de lumină, strălucitoare, şi aţi compus buchetul ; aveaţi nevoie de pete negre, şi aţi plasat într-un colţ o negresă şi o pisică. Ce vor să spună toate acestea? Habar n-avem, nici dumneavoastră, nici eu. Ceea ce ştiu, e că aţi reuşit de minune să faceţi o operă de pictor, de mare pictor.

Cealaltă lectură, iconografică, pune accentul pe subiect : un model de atelier maimuţărind încă odată pictura maeştrilor. Două surse sunt evidente : *Venus din Urbino* al lui Tiţian şi *Maja desnuda* al lui Goya. Compoziţia e cea a lui Tiţian : cotul drept e îndoit, iar mâna stângă, în atitudinea lui *Venus pudica*, ascunde sexul. Modificările frizează însă blasfemia. La Tiţian, goliciunea e inocentă ; câinele, simbolul fidelităţii zilnice, servantele şi lada de zestre completează alegoria virtuţii domestice. Pe când Olympia ne sfidează. Mâna e aşezată pe sex, în centrul compoziţiei şi e modelată în relief, în vreme ce restul tabloului e plat : ea arată astfel ceea ce ascunde. Luând locul câinelui, pisica pare o aluzie erotică. Negresa oferă buchetul adus de vreun client.

În raport cu Tiţian şi Goya, Manet introduce tema amorului venal, naturalist şi romanesc, într-o tradiţie a nudului care, până la Ingres sau Couture, presupunea distanţă şi convenţie. Nudul realist se substituie imaginilor idealizate : modelul e aceeaşi Victorine, pe care o recunoaştem după picioarele scurte, sânii mici, faţa pătrată cu bărbie ascuţită. Fără nici un alibi alegoric şi mitologic, o prostituată îşi aşteaptă clientul. Cât despre faimoasa panglică care-i subliniază goliciunea, câtă cerneală n-a mai curs pe seama ei, de la Valéry la Michel Leiris! Să mai adăugăm, ca pe un detaliu sarcastic, papucii Olympiei, devenită *Venus cu pisica*. Succesul tabloului

se măsoară şi prin copiile sau picturile cărora le-a dat naştere : Cézanne, Picasso, Matisse şi-au încercat şi ei norocul reluându-l. Ca şi *Dejunul pe iarbă*, *Olympia* demonstrează natura polemică şi iconoclastă a modernităţii.

Cele două capodopere ale lui Manet vor pune în chip strălucit în lumină şi un ultim paradox al modernităţii baudelairiene. Aşa cum am văzut, această modernitate se referă în mod duplicitar la cultura populară. Divizarea criticii între formalism şi iconografie ar putea să rezulte, de altminteri, din raportul echivoc dintre pictura lui Manet şi lumea contemporană lui, proiectată pur şi simplu, după cum remarcă Thomas Crow, pe modelele marii picturi tradiţionale. La urma urmelor, cine altcineva e Olympia dacă nu o curtezană pozând în *Venus din Urbino*? Ca şi în cazul lui Baudelaire, viaţa modernă serveşte la zdruncinarea rutinei artistice, dar ţelul urmărit nu pare să fie reconcilierea artei cu viaţa. Viaţa modernă este doar un mijloc şi nu un scop al artei, pictura vieţii moderne constituind doar o etapă necesară în purificarea picturii. Lectura iconografică va pune deci accentul pe mijloace, cea formalistă pe finalitate.

Printr-un demers tipic, Mallarmé avea să găsească soluţia dualităţii lui Manet, scoţând în evidenţă evoluţia pe care aceasta o conţinea în germene. Într-un articol din 1876, *Impresioniştii şi Edouard Manet*, din care se mai păstrează doar versiunea în limba engleză, el descifrează predestinarea înscrisă în duplicitatea raporturilor modernităţii cu prezentul. Pictorul, spune el, a început prin a introduce viaţa pariziană în opera sa ca pe ceva excentric şi nou. Dar această preferinţă a fost tactică şi de moment. Mallarmé nu îşi ascunde satisfacţia că dejunurile pe iarbă şi prostituatele au dispărut în cele din urmă, lăsând locul unei picturi autonome şi severe, o pictură desprinsă de societate şi de piaţă, exploatând formal mutaţiile pe care trăirea

modernă le adusese în artă. *«I content myself with reflecting on the clear and durable miror of painting»*[27], îl pune el să spună pe pictorul impresionist, care a cucerit pictura pentru pictură, după primele tentative impure ale lui Manet. Autonomia artei, compromisă provizoriu, a fost în fine redobândită. Tradiţia modernă va apela în mod regulat la cultura populară pentru a reînnoi arta, pentru a o purifica de convenţii, iar aceasta îi va întări, în cele din urmă, autonomia, împotriva căreia pretindea că ar fi pornit război. Ambivalenţa raportului cu publicul - căci acesta este cel vizat de oscilaţia între cultura de masă şi cultura de elită - va constitui unul dintre paradoxurile de neîmpăcat ale tradiţiei moderne. Aşa cum replica un artist de avangardă, căruia i se spusese că publicului nu-i plăcea ceea ce face : «E singurul.»

[27] «Mă mulţumesc cu imaginea reflectată în oglinda luminoasă şi trainică a picturii.» În limba engleză în original. (n.t.)

2

RELIGIA VIITORULUI : AVANGARDELE ŞI NARAŢIUNILE CANONICE

Literatura se ia pe sine drept ţintă,
îşi caută propria ei esenţă care e dispariţia.

Maurice BLANCHOT,
Le livre à venir, 1959.

Ca şi Flaubert ori Baudelaire, Courbet şi Manet au făcut vâlvă : în 1857 *Doamnei Bovary* şi *Florilor răului* li se intenta proces, dar nu ne va fi dat să regăsim la nici unul dintre ei acea trăsătură devenită în ochii noştri caracteristică pentru modernitate - ca retorică a rupturii şi mit al începutului absolut -, trăsătura care o transformă într-un militantism al viitorului şi anume : conştiinţa asumării unui rol istoric. Primii moderni nu căutau noul într-un prezent deschis spre viitor, ducând cu sine legea propriei sale dispariţii, ci în prezent în calitatea sa de prezent. Deosebirea e capitală. Aşa cum afirmam, ei nu credeau în dogma progresului, a dezvoltării şi a depăşirii. Nu aveau încredere nici în timp şi nici în istorie şi nu sperau să-şi ia vreodată revanşa. Eroismul lor era acela al prezentului şi nu al viitorului, căci ignorau şi utopia şi mesianismul. Nu se gândeau că arta de azi va decade mâine în chip necesar, nu negau arta de ieri, iar pentru ei uitarea nu era totuna cu voinţa de a şterge

definitiv trecutul : se condamnau aşadar pe ei înşişi la renegare, căci credinţa în progres pretinde şi ea, în mod paradoxal, că arta progresistă acceptă faptul că este instantaneu perisabilă şi că în curând va decade.

Pe scurt, primii moderni nu-şi imaginau că ar fi reprezentat o avangardă. Cu toate acestea, confundăm prea adesea modernitatea cu avangarda. Amândouă sunt, fără îndoială, paradoxale, dar nu se confruntă cu aceleaşi dileme. Avangarda nu e numai o modernitate mai radicală şi dogmatică. Dacă modernitatea se identifică cu pasiunea pentru prezent, avangarda presupune o conştiinţă istorică a viitorului şi voinţa de a-ţi depăşi timpul. Dacă paradoxul modernităţii constă în echivoca ei relaţie cu modernizarea, cel al avangardei depinde de conştiinţa ei istorică. Două elemente contradictorii definesc de fapt avangarda : distrugerea şi construcţia, negaţia şi afirmaţia, nihilismul şi futurismul. Ca urmare a acestei antinomii, afirmarea avangardistă a servit adesea doar pentru a legitima voinţa de distrugere, futurismul teoretic constituind un pretext pentru polemică şi subversiune. În replică, revendicarea nihilistă a mascat destule gândiri dogmatice. Substituind acceptării prezentului patosul viitorului, avangarda reactivează, neîndoios, unul dintre paradoxurile latente ale modernităţii : ea face din pretenţia ei la autosuficienţă şi autoafirmare o autodistrugere necesară şi o autonegare.

Modernitatea şi avangarda nu au apărut deodată. La sfârşitul secolului al XIX-lea, când conştiinţa istorică a timpului s-a generalizat, iar spiritul modernităţii dintâi nu a mai fost înţeles, conceptele de modernitate şi decadenţă au devenit sinonime în virtutea faptului că reînnoirea permanentă duce la o desuetudine subită. Trecerea de la nou la desuet este astfel instantanee. Devenind istorice, avangardele au conjurat destinul acesta neîndurător, dând mişcarea infinită spre nou drept o

depăşire critică. Pentru a-şi păstra sensul, pentru a se deosebi de decadenţă, reînnoirea trebuie să se identifice cu o traiectorie către esenţa artei, trebuie să fie o reducţie şi o purificare. «Poezia nu va mai ritma acţiunea ; ea *o va precede*», va scrie Rimbaud în 1871. Care a fost aşadar genealogia acestei retorici fatale cu care identificăm modernitatea mai degrabă ca pe o religie a viitorului decât ca pe o identitate cu prezentul? Căci retorica aceasta nu este specifică doar avangardelor. După cum vom vedea, ele o împart cu naraţiunile canonice ale tradiţiei moderne. Rezultatul, şi el paradoxal, constă în faptul că naraţiunile în cauză ignoră adevărata modernitate.

I

Voi urmări diversele transpuneri metaforice ale termenului *avangardă* de-a lungul secolului al XIX-lea. Sensul propriu al termenului e militar şi desemnează acea parte a unei armate care merge înaintea corpului principal, înaintea grosului trupelor. Cuvântul intră mai apoi în vocabularul politic şi estetic. Folosirea lui în sens politic se generalizase odată cu revoluţia de la 1848, după cum o dovedeşte personajul caricatural Publicola Masson, din *Comédiens sans le savoir* al lui Balzac (1846), termenul desemnând la aceea epocă şi extrema stângă şi pe cea dreaptă, şi pe progresişti şi pe reacţionari. De aici el a trecut în vocabularul criticii de artă, unde are să sufere o alunecare capitală în metaforă estetică, între 1848 şi 1870, sub cel de al Doilea Imperiu. Să o rezumăm, spunând că arta avangardei a fost mai întâi o artă în slujba progresului social şi nu a devenit decât mai târziu o artă care, din punct de vedere estetic, îşi depăşeşte epoca. Această deplasare de sens trebuie corelată cu autonomia artei de care

aminteam în legătură cu Manet : dacă înainte de 1848 arta avangardistă s-a afirmat ca atare mai cu seamă prin temele ei, cea de după 1870 va fi astfel prin formele sale.

E adevărat că din Renaştere încă, Étienne Pasquier, în *Recherches de la France*, îi califica pe Scève, Bèze şi Peletier ca fiind în «avangardă» în raport cu du Bellay şi Ronsard. Pasquier descria de altfel evoluţia literară ca pe un progres şi îşi intitula un capitol din lucrare : «Despre vechimea şi progresul poeziei noastre franceze», dar nici cuvântul *progres* şi nici *avangardă* nu implică pentru poeţii amintiţi conştiinţa unui rol istoric. În absenţa unei doctrine a dezvoltării ştiinţifice, istorice şi sociale, folosirea acestor termeni într-o istorie a poeziei nu poate avea aceleaşi implicaţii. La Pasquier, *progres* şi *avangardă* nu presupun credinţa într-un sens al istoriei, iar metafora va dobândi o cu totul altă valoare în secolul al XIX-lea.

În sensul prim de artă angajată, vom regăsi calificativul de *avangardă* la saint-simonieni pentru a desemna misiunea artistului care, împreună cu savantul şi industriaşul, trebuie să servească drept călăuză mişcării sociale, să fie propagandistul socialismului, aşa cum poetul romantic se simţise profet. După cum afirmă un text al lui Saint-Simon din 1825 :

> Să ne unim, spuse Artistul tovarăşilor săi, Savantul şi Industriaşul ; dar ca să izbândim, fiecare dintre noi are o sarcină diferită de îndeplinit. Noi artiştii vă vom servi drept avangardă : puterea artelor este cu adevărat cea mai directă şi cea mai rapidă.

La rândul lor, fourieriştii vor concepe arta tot ca pe un mijloc de propagandă şi ca pe un instrument de acţiune.

Or, arta angajată sau socialistă, aşa cum s-a mai scris, a fost din punct de vedere estetic cea mai academică şi cea mai

supusă rutinei dintre toate, promovând chiar acest principiu, mereu actual din momentul în care, prin anii 1920, în Uniunea Sovietică avangardele constructiviste au căzut în dizgraţie, iar realismul socialist a triumfat. În *Mon coeur mis à nu*, Baudelaire înfiera deja «metaforele militare», îndrăgite de francezi, între care «literatură militantă», «presă militantă», «poeţi luptători» şi «literaţii de avangardă». «Acest obicei [...] denotă spirite [...] făcute pentru disciplină, adică spirite conformiste.»[28] Arta de avangardă nu s-a aflat niciodată în avangarda artei. Acesta este şi sensul modificării metaforei după 1848, având ca rezultat ostilitatea de care s-au izbit toţi artiştii novatori ai veacului al XIX-lea. În loc să se pună în slujba politicilor revoluţionare, artiştii din avangardă au optat pentru puterea revoluţionară a artei însăşi, cuvântul de ordine al lui Lautréamont, reluat de suprarealişti - «poezia va fi făcută de toţi nu de unul singur»[29] -, marcând finalul acestei revoluţii. Generalizând folosirea vocabularului politic în artă, avangardele dau impresia că ar fi divizate între anarhism şi autoritarism, iar Baudelaire intuise de fapt inevitabila dilemă căreia ele aveau să-i facă faţă, aceea a nonconformismului şi conformismului.

Aşa cum am mai spus-o, Courbet şi Manet, Flaubert şi Baudelaire s-au dorit a fi ai timpului lor. Nu le-a trecut nicicând prin minte că scandalul pe care îl stârniseră s-ar fi putut datora faptului că-şi depăşiseră contemporanii. S-au războit, de pildă, cu conformismul instituţiilor şi al academiilor, de care şi-ar fi

28 Charles BAUDELAIRE, *Critică literară şi muzicală. Jurnale intime*. Traducere şi note de Liliana Ţopa. Studiu introductiv de George Bălan. Bucureşti, ELU, 1968, p. 308. (n.t.)

29 Textul original al citatului : «La poésie doit être faite par tous. Non par un.» în LAUTRÉAMONT, *Oeuvres complètes*. Texte établi par Maurice Saillet. Paris, C.G.F., col. «Livre de poche», 1963, p. 409. (n.t.)

dorit din răsputeri să fie recunoscuţi : Salonul oficial pentru Manet, Academia Franceză pentru Baudelaire. Conflictul era perceput ca o înfruntare între două estetici, realismul şi neoclasicismul, impresionismul şi academismul, dar nici măcar impresioniştii nu aveau sentimentul că istoriceşte îşi depăşesc adversarii. Primii care şi-au dorit să fie în avangardă, dacă judecăm practica lor artistică în termenii unei politici a artei, au fost de fapt neoimpresioniştii, situaţi politic la stânga. Promotorul lor a fost criticul Félix Fénéon care a şi inventat termenul de *neoimpresionism*. În articolul consacrat celei de a opta expoziţii impresioniste din 1886, unde a fost expus tabloul *O duminică la Grande Jatte* al lui Seurat, alături de pânzele lui Signac şi ale lui Pissaro, el îi situează pe aceşti artişti «în avangarda impresionismului» şi trimite, într-o notă, la o carte recentă în care Théodore Duret, prieten cu Manet, şi-a strâns articolele scrise începând cu 1870, sub titlul sugestiv *Critique d'avant-garde*. Critica şi obiectul ei aparţin de la bun început avangardismului, căci punctul de vedere critic, încorporat actului artistic, este cel care-i conferă un sens cuvântului *avangardă*. Neoimpresioniştii, prin Seurat şi Signac, se consideră o avangardă a impresionismului, se doresc revoluţionari în politică şi în pictură şi socotesc că la baza tuturor practicilor lor stă aceeaşi teorie ştiinţifică. Astfel, în 1890, Charles Henry va începe instruirea locuitorilor din cartierul Saint-Antoine în teoriile neoimpresioniste asupra culorii.

Se cuvin menţionate, deci, două avangarde : una politică şi alta estetică sau, mai exact, cea a artiştilor în slujba revoluţiei politice, în sens saint-simonian sau fourierist, şi cea a artiştilor ataşaţi doar ideii de revoluţie estetică. Dintre aceste două avangarde, una vrea, de fapt, să folosească arta pentru a schimba lumea, iar cealaltă să schimbe arta, socotind că lumea

o va urma. Renato Poggioli, care le opune în aceşti termeni, consideră că ele nu s-au întâlnit sau n-au coincis decât într-o perioadă scurtă, după 1871 şi Comuna din Paris, începând cu Rimbaud, întrupare exemplară a acestei alianţe, şi până la simbolism şi naturalism. Mai puţin marcate de anarhism, şi deci mai politice la modul propriu, începuturile neoimpresionismului par semnificative în acest sens. Ele coincid într-adevăr cu un moment în care termenii de *avangardă, modernitate* şi *decadenţă* sunt cvasisinonimi în literatură, ca de pildă în revista *Le Décadent* fondată în 1886. Din momentul în care fondatorul revistei, Anatole Baju, a imprimat decadentismului o linie politică recunoscută, prezentându-se drept candidat socialist la alegerile legislative din 1889, simbolismul şi-a reluat mesajul anticonformist pe un plan strict literar, iar termenul *decadent* şi-a pierdut repede sensul revoluţionar.

În paralel, atunci când Signac, sub pseudonimul un «tovarăş impresionist», justifică politic arta lui Seurat, într-un articol din 1891, publicat în *La Révolte*, ziar anarhist, deplasarea sensului termenului de *avangardă* înspre formalismul estetic este evidentă, în ciuda convingerilor revoluţionare ale autorului. Primele subiecte neoimpresioniste, scrie Signac, erau luate din viaţa citadină, industrială, ori din distracţiile populare ; ele erau mărturia conflictului social care-i opunea pe muncitori capitalului. Adevărata inovaţie neoimpresionistă nu rezidă însă în analiza socială a modului capitalist de petrecere a timpului liber, ci în estetica formelor descoperite prin mijlocirea acestor teme. Aşa după cum notează Thomas Crow, «descătuşarea sensibilităţii avangardei se va prezenta ca un exemplu implicit de virtualităţi revoluţionare, iar artistul îşi va îndeplini cu eficacitate rolul concentrându-se asupra exigenţelor autonome ale mijloacelor sale de expresie.»

Textul lui Signac este exemplar pentru definirea unei estetici avangardiste care se doreşte revoluţionară în sine şi nu prin tematica abordată şi care are pretenţia că aduce atingere edificiului social prin propria-i practică formală. Pornind de aici, căutarea formală dobândeşte reputaţia de a fi revoluţionară prin esenţa ei.

De la sensul militar la cel estetic, termenul de avangardă, în accepţia sa de anticipaţie, a trecut de la o valoare spaţială la o valoare temporală. Regăsim pe deplin realizat în această schimbare fundamentală ceea ce Stendhal prevestise în 1823, şi căruia Baudelaire, postulând un aspect etern al frumosului alături de caracterul lui efemer, încercase să-i reziste ; arta nu va mai numi de aici înainte decât în termeni istorici. După impresionism, întreg vocabularul criticii de artă devine temporal. Arta se agaţă cu disperare de viitor, nu mai încearcă să adere la prezent ci doar să-l anticipeze pentru a se înscrie în viitor. Nu e nevoie să o rupi doar cu trecutul, ci trebuie să faci *tabula rasa* din prezentul însuşi dacă nu vrei să fii depăşit chiar înainte de a te manifesta. Arta e nevoită să se agaţe deci de un model evolutiv, cel al filosofiei hegeliene sau al evoluţionismului darwinian şi să-i confunde pe cei ce supravieţuiesc şi se adaptează cu cei mai buni.

După 1870, ca o consecinţă a acestei evoluţii, reuşita artistului devine suspectă : «Toţi marii creatori s-au întâlnit la începutul carierei lor cu o rezistenţă tenace - regulă absolută care nu admite excepţii», afirmă Zola în *Salonul din 1879*. La rândul lui, Duret stabileşte o relaţie între existenţa progresului în artă şi «nesfârşita persecuţie suferită de artiştii cu adevărat originali şi creatori ai acestui secol». Nu voi insista asupra mitului acestei ecuaţii politico-estetice : tablourile

impresioniştilor s-au vândut destul de repede mai scump decât cele ale academiştilor, iar în vreme ce presa îi trata drept comunarzi, negustorul lor, Durand-Ruel, era legitimist şi-l susţinea public pe contele de Chambord. Constatând că mulţi artişti novatori au fost reacţionari în politică, nu am putea susţine la fel de bine existenţa unei inversiuni estetico-politice, începând cu Revoluţia franceză? Stendhal nu declara oare, în primele rânduri ale *Salonului din 1824* : «Opiniile mele, în pictură, sunt cele ale extremei-stângi», precizând însă cu grijă că era vorba doar de opiniile sale asupra picturii? Cât despre ideile lui politice, spunea el, erau mai degrabă de «centru stânga, ca şi cele ale imensei majorităţi». Să fim atenţi însă şi să nu ne mulţumim cu o simplă răsturnare de termeni. Cele două ecuaţii sunt la fel de absurde căci, pornind de la Baudelaire, nu ne mai e îngăduit să admitem separarea celor două domenii.

Anii 1880, ai neoimpresionismului în pictură, decadentismului, simbolismului şi naturalismului în literatură, consemnează astfel legătura fatală a artei cu timpul, a artei cu istoria, deplasarea negării tradiţiei înspre o tradiţie a negaţiei, înspre ceea ce poate fi numit un academism al inovaţiei pe care avangardele succesive îl vor denunţa, înainte de a i se supune. Or, deplasarea sensului avangardei - mai întâi în slujba progresului, apoi futuristă în sine - corespunde momentului în care inovaţia formală devine principiul explicaţiei critice, cum o ilustrează de altminteri şi titlul lucrării lui Duret. Tot de atunci, istoricii împărtăşesc aceeaşi doctrină a progresului şi a dezvoltării dialectice a formelor ca şi avangardele. Naraţiunea canonică a tradiţiei moderne care urmează e legată, ca orice dogmă, de limba de lemn : istorismul genetic, ale cărui

exemple le vom examina mai târziu, permite exorcizarea conştiinţei moderne a timpului şi reconcilierea tendinţelor contradictorii ale avangardei, către afirmare şi negare, libertate şi autoritate, nihilism şi futurism. Dar a elimina dilema avangardelor revine la a reduce istoria la o tautologie.

II

În viziunea acestei noi dogmatici a sfârşitului veacului al XIX-lea, tradiţia modernă apare ca o poveste a purificării artei, a reducerii sale la esenţial. Acesta este şi sensul în care va fi deseori descrisă trecerea de la o generaţie la alta, de la un artist la altul, un fel de progresie spre adevăr, de aspiraţie a artei înspre limitele sale, de esenţializare a iluziei, de reapropriere a originilor. Pentru a situa începuturile acestui formalism, se citează îndeobşte fraza pictorului Maurice Denis din 1890 : «Să ţinem minte că un tablou mai înainte de a fi un cal de bătălie, o femeie goală sau vreo istorioară, este în primul rând o suprafaţă plană acoperită de culori îmbinate după o ordine anume.» Ce izbitoare reactualizare a autoreferenţialităţii şi a autonomiei, care vor fi considerate de-acum înainte condiţiile artei autentice.

S-ar părea că naraţiunea canonică a tradiţiei moderne care este, să o mai spunem odată, aceea a avangardelor istorice şi a criticilor formaliste, se bazează pe o intenţie apologetică sau teleologică. În 1912, Apollinaire descrie operele prietenilor săi cubişti ca pe nişte «picturi în care artiştii au vrut să redea cu o mare puritate realitatea esenţială.» Puritate, esenţă : de la Mallarmé încoace cel puţin, de e să dăm seamă despre aventura autonomă a artei, aceşti termeni sunt inevitabili. Dacă îl urmăm pe Apollinaire, în artă este vorba întotdeauna de imitaţie, dar

ceea ce e imitat de acum înainte e esenţialul sau conceptualul şi nu imediata şi prosteasca aparenţă. Naraţiunea canonică pare a fi scrisă întotdeauna în funcţie de deznodământul pe care şi-l propune - fiind astfel teleologică - şi slujeşte la legitimarea unei arte contemporane ce se doreşte totuşi ruptă de tradiţie - fiind astfel apologetică. Voi imagina două variante ale acestei poveşti a tradiţiei moderne ca dialectică a purificării. Una dintre ele este consacrată poeziei, considerată a fi un loc privilegiat al modernităţii în literatură în raport cu proza şi caracterizată prin abandonarea progresivă a formelor tradiţionale ; cealaltă se referă la pictură. O poveste canonică a evoluţiei limbajului muzical ar consemna un exemplu analog şi anume trecerea, în acelaşi mod, de la sistemul tonal la sistemul serial, prin debarasarea de convenţii străine mijloacelor proprii de expresie. În toate cazurile, premisa este îndepărtarea din ce în ce mai radicală de reprezentare şi referinţă, de ceea ce, de la Aristotel încoace, numim *mimesis*, cu scopul de a reveni la o fundamentare mai autentică a artei.

În poezie, limbajul nu mai *reprezintă* - sau o face într-o măsură din ce în ce mai mică -, ci este conceput ca un joc autonom în raport cu referinţa. Ca exemplu pentru o asemenea istorie a poeziei, voi menţiona una dintre cărţile cele mai răspândite, *Structura liricii moderne* a lui Hugo Friedrich, al cărei tiraj a ajuns în Germania încă din 1956 la mai mult de 160.000 de exemplare şi care a exercitat şi în Franţa o influenţă remarcabilă. Friedrich explică poezia de la Baudelaire încoace, şi mai cu seamă obscuritatea şi disonanţa ei crescânde, ca pe o pierdere a funcţiei reprezentative, care merge mână în mână cu depersonalizarea sau pierderea eului. Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé sunt cele trei etape spre ceea ce Friedrich numeşte

«poezia ontologică». La Baudelaire, «cuvântul liric nu se mai naşte din acea unitate a poeziei cu persoana empirică la care aspiraseră romanticii»[30]. Renunţând să exprime sentimentul, poezia devine voinţă formală, adică artificială :

> Frumuseţe disonantă, exilare a inimii din subiectul poeziei, stări anormale de conştiinţă, idealitate goală, deconcre-tizare, misteriozitate, izvorâte din forţele magice ale limbajului şi din fantezia absolută, apropiate de abstracţiunile matematicii şi de arcadele mişcărilor muzicale : astfel Baudelaire a conturat posibilităţile pe care le va realiza lirica de mai târziu.[31]

Nu există mărturisire mai sinceră în favoarea dialecticii şi a evoluţionismului. Odată cu Rimbaud, pornind de la «posibilităţile» create de Baudelaire, şi de la «realizarea tentativelor lui teoretice», derealizarea devine evidentă, mai cu seamă în *Les Illuminations*, iar cititorul se simte dezorientat, pierdut. *Eul* dispare şi el în procesul concomitent de dezarticulare a limbajului şi a subiectivităţii. «*Les Illuminations* se prezintă ca un text care face abstracţie de cititor [...] sunt o furtună de descărcări halucinante...»[32]. Distrugând lumea şi eul, opera se autodistruge, se istoveşte în tăcere. «Tăcerea» lui Rimbaud, după vârsta de douăzeci şi nouă de ani, este unul din miturile artei moderne, ca şi tabloul *Pătrat alb pe fond alb* expus de Malevitch în 1918. La Mallarmé, rarefierea şi ermetismul se accentuează ca un refuz al limitelor inteligibilităţii, şi ca o căutare a fiinţei în sine, echivalentă cu

[30] Hugo FRIEDRICH, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea până la începutul secolului al 20-lea.* În româneşte de Dieter Fuhrmann. Bucureşti, E.L.U., 1969, p. 33. (n.t.)
[31] *Ibidem*, p. 57. (n.t.)
[32] *Ibidem*, p. 86. (n.t.)

neantul, vidul transcendental din *Coup de dés*. Platonismul şi hegelianismul par să inspire această ispită a ideii şi tăcerii :

> De apropierea imposibilului, Mallarmé a fost conştient şi ca de o limită a întregii sale opere. Sonetul introductiv al volumului său de poezie, *Salut*, numeşte cele trei puteri fundamentale ale liricii şi gândirii sale : singurătate (situaţia primară a poetului modern), stâncă (de care naufragiază) şi stea (idealitatea inaccesibilă, acesteia revenindu-i întreaga culpabilitate). Într-o afirmaţie orală a recunoscut : «Opera mea e un impas». Izolarea lui Mallarmé e o izolare totală, şi e deliberată. Ca şi Rimbaud, deşi pe altă cale, îşi împinge şi el opera până la punctul unde ea se suspendă prin sine, mai mult chiar, punctul în care indică sfârşitul poeziei ca atare. Surprinzător e numai că acest proces se repetă de mai multe ori în poezia secolului al 20-lea. Aceasta înseamnă că el exprimă o tendinţă adânc înrădăcinată a modernităţii.[33]

Punctul limită este la Mallarmé *Cartea*, formă goală, impersonală, absolută, din care nu există decât fragmente.

Această frumoasă explicaţie istorico-genetică a liricii moderne, jonglând cu teoria şi cu analiza, este atât de seducătoare, atât de remarcabil de clară şi de simplă în descrierea obscurităţii însăşi, încât te-ai putea teme că exprimând anumite rezerve, le-ai face prea puţin înţelese. Hotărându-mă să formulez totuşi câteva obiecţii, le preiau mai întâi pe cele ale criticului american Paul de Man, din *Blindness and Insight*.

Pentru a justifica simultaneitatea dintre derealizare şi depersonalizare, care sunt cei doi factori ai analizei dialectice a tradiţiei poeticii moderne, se recurge - Friedrich nefiind aici

[33] *Ibidem*, p. 123. (n.t.)

decât recitantul unui cor imens - la generalizarea sociologică cea mai banală asupra «situaţiei istorice a spiritului modern» : poetul s-ar sustrage de fapt unei realităţi devenite din ce în ce mai greu de suportat începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Într-adevăr Mallarmé scria : «Atitudinea poetului, într-un veac ca al nostru, în care el se află în grevă faţă de societate, este de-a lăsa de-o parte toate mijloacele viciate care i se pot oferi.» Dar de la această afirmaţie şi până la a pretinde că toată istoria poemului, care aspiră la autonomie şi la un regim ontologic, se rezumă la o evaziune sau la o fugă din faţa realităţii sociale contemporane, saltul este brutal. De Man ne face să observăm că prin această explicaţie, istorisirea genetică a lui Friedrich, al cărei element central, al cărei parametru, îl constituie obscuritatea crescândă a poeziei, se vădeşte a fi un proces implicit intentat poeziei ca decadenţă şi negativitate sau ca fugă. Între apologie şi blam, nu e decât o diferenţă de semn şi acelaşi demers sfârşeşte prin a descrie deopotrivă mişcarea poetică spre adevăr sau spre neant.

De Man contestă, mai ales, că pretinsa dispariţie a obiectului s-ar realiza la Mallarmé în favoarea unei logici pur intelectuale şi alegorice, «obiectele fiind amputate de însuşi caracterul lor de obiecte», ca de pildă, după Friedrich, *vaze*, *console*, *evantaiuri*, *oglinzi*, *nori* şi *stele*. În versurile :

Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains[34]

după De Man, cuvintele mai relevă şi (sau) niveluri de semnificaţii care rămân reprezentaţionale şi simbolice, cu alte

[34] «Acest himeric doliu închide 'ntr-o testea
De răscroieli nubile o argintie stea»,
în Stéphane MALLARMÉ, *Album de versuri*. Tălmăcire, glose şi iconografie Şerban Foarţă. Prefaţă Mihai Pop. Bucureşti, Univers, 1988, p. 153. (n.t.)

cuvinte, semnificaţii prealabile. Toate poemele lui Mallarmé vor să spună ceva. Toate pot fi traduse, chiar şi cele mai ermetice :

Ses purs ongles très haut déclinant leur onyx,[35]

şi nu răspund formulei lui Valéry, «versurile mele au sensul care li se atribuie.» Pe scurt, poezia lui Mallarmé nu e cu nimic mai puţin *reprezentativă* decât cea a lui Baudelaire şi nici mai nedeterminată ori mai ambiguă în privinţa sensului. Obscuritatea nu trebuie confundată cu modernitatea ori ermetismul cu absenţa referinţei.

Pe de altă parte, naraţiunea canonică a tradiţiei moderne drept căutare a esenţei ignoră, în mod paradoxal, una dintre componentele magistrale ale modernităţii : *ironia*. În suita Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé, este de remarcat absenţa lui Lautréamont, cel care-i va servi, ceva mai târziu, drept far modernităţii sau cel puţin acelei variante care-i reuneşte pe Duchamp şi pe Breton, pe când, începând cu Valéry, istoria ca purificare se scrie retrospectiv, pornind de la deznodământ. Punctul final dictează parametrul intrigii. Or, această ironie, subapreciată de intriga istorico-genetică, era fundamentală pentru Baudelaire, care propunea chiar, în *Despre esenţa râsului...*, o definiţie ; ironia este şi ea o rezultantă a «dualităţii permanente, a posibilităţii de a fi totodată eu însumi şi altul». Naraţiunea canonică dă câştig de cauză aspectului tragic sau mallarmean al componentei critice în detrimentul ironiei şi melancoliei baudelairiene ; ea desprinde din Baudelaire trăsăturile apte să facă din el un punct de plecare, privilegiază un anume Baudelaire în dauna celuilalt. Dualitatea este

[35] «Nalt, închinând din unghii curatul lor onix,»
în Stéphane MALLARMÉ, *Poezii*. Traducere şi prefaţă de Ştefan Aug. Doinaş. Bucureşti, Univers, 1972, p. 109. (n.t.)

esenţială pentru adevărata modernitate baudelairiană, dualitate a frumosului şi dualitate a omului, marcată de influenţa lui Joseph de Maistre şi câtuşi de puţin progresistă.

În sfârşit - acesta fiind aspectul cel mai grav -, naraţiunea canonică, făcând din nou, în egală măsură, o origine şi o urmare, «integr[ând] trecutul, ca pe o prezenţă activă, în viitor», afirmă De Man, se află într-o contradicţie absolută cu Baudelaire, căci ea împacă modernitatea cu istoria, face din modernitate chiar motorul istoriei. Modernitatea baudelairiană refuza istoria pentru a dialoga cu eternitatea, iar modernitatea îmblânzită de naraţiunea canonică coincide, de fapt, cu maladia istoriei pe care Nietzsche o numea decadenţă. Dacă timpul baudelairian constituia o succesiune de prezenturi disjuncte, era un timp intermitent, cel puţin atâta vreme cât artistul extrăgea din el frumosul, timpul avangardelor amestecă consecuţia şi consecinţa în ideea anticipării. Asemeni avangardei, a cărei conştiinţă a timpului o ratifică, naraţiunea canonică pune în scenă contestarea modernităţii. Un indiciu relevant, în acest sens, îl constituie prea puţina semnificaţie pe care atât Rimbaud şi Mallarmé, cât şi Friedrich o acordă ciclului *Spleenul Parisului*. Când Rimbaud îi reproşează lui Baudelaire paseismul său, el se referă la *Florile răului* şi nu la poemele în proză, adică la ceea ce conţine mai modern, mai alegoric şi mai puţin *reprezentativ* opera lui Baudelaire. Astfel, de la Baudelaire la poezia modernă, aşa cum îi descrie Friedrich geneza, mişcarea nu e neapărat progresivă, din punctul de vedere al unei poetici a non-reprezentării. Departe de a trece dincolo de orizontul poemelor în proză, e cu putinţă ca poezia modernă în totalitatea ei să-l trădeze de fapt pe Baudelaire.

Această ipoteză e de altfel conformă cu cea emisă de Benjamin într-ale sale *Teze asupra filosofiei istoriei* : el invoca acolo o istorie în răspăr, în opoziţie cu istoria canonică bazată

pe ideea progresului, cu alte cuvinte şi datorită obişnuitei confuzii, pe succesiunea învingătorilor, a cărei necesitate trebuie explicată. Pornind de la Benjamin, ne-am putea întreba dacă adevărata istorie a modernităţii nu e mai curând cea a sechelelor evoluţiei, cea a învinşilor, a ceea ce nu a creat (încă) nimic, a originilor nelămurite, a rataţilor progresului. Proust îşi exprima şi el regretul că opera lui Nerval, replasată în istoria literaturii şi considerată a fi opera «unui scriitor întârziat al veacului al XVIII-lea» este «după părerea mea, admirată în zilele noastre atât de pe de-a îndoaselea, încât mai că prefer uitarea în care l-a lăsat Sainte-Beuve». Ce ar însemna însă o istorie a faptelor care nu au cunoscut posteritatea, o istorie a non-receptării artei şi literaturii? Ce-ar însemna istoria insucceselor din istorie? Ea ar putea fi o istorie a negării tradiţiei care nu se instituie ca o tradiţie a negaţiei, ceva care ar semăna cu o istorie a ironiei şi a melancoliei. Tradiţia negaţiei opune anumite valori altor valori ; negarea tradiţiei înseamnă ironia şi melancolia fără speranţă ale unui Poe sau Baudelaire.

Modelul dialectic este însă atât de puternic încât De Man, unul dintre rarii critici care au denunţat conştiinţa istorică ca pe un mit, iar timpul progresiv ca pe o iluzie, formulează rezerve în legătură cu viziunea prea subliniat ontologică pe care Blanchot o dă ultimelor opere ale lui Mallarmé, şi care ar determina neînţelegerea dezvoltării temporale prezente încă în *Igitur* şi *Le Livre*... Fidel naraţiunii canonice, Blanchot descrie la Mallarmé progresia de la particular la universal, reducerea poeziei la esenţă : limbajul impersonal, autonom şi absolut, se identifică cu o conştiinţă fără subiect, iar dialectica se afirmă, în cele din urmă, în repetarea infinită a *Cărţii*. De Man, care vede, de altminteri, în dialectică un refuz al negativităţii însăşi a fiinţei, crede totuşi că circularitatea şi repetiţia - «subalterna clipocire oarecare» - la care ajunge Mallarmé, nu exclud o

anumită formă de dezvoltare. Blanchot sugerează şi el acelaşi lucru, de altfel, chiar dacă nu-l formulează : «ceea ce scriem este în mod necesar identicul, iar devenirea identicului este, în reluarea ei, de o infinită bogăţie.» Într-un cuvânt, există o transcendenţă a ontologiei mallarmeene, presimţită de Blanchot şi revelată de De Man : Heidegger şi sfârşitul metafizicii conceput ca o trecere la hermeneutică. Deznodământul mai dictează încă desfăşurarea poveştii : corectându-l pe Friedrich cu atâta perspicacitate, De Man nu vedea oare devenirea liricii moderne în funcţie de Heidegger?

Baudelaire a fost părintele modernităţii, dar nu există nici o certitudine că descendenţii săi au «dezvoltat virtualităţile» cuprinse în *Spleenul Parisului*. Dimpotrivă, aceştia au ignorat adesea însuşi specificul modernităţii baudelairiene. Să luăm de pildă fidelitatea tradiţiei moderne pentru ideea mântuirii prin artă, o artă în stare să răscumpere viaţa şi experienţa : Mallarmé e pătruns de această idee ; ea străbate operele decadente ; Wilde face din ea o religie ; pentru Proust şi Joyce opera mai este încă un monument ; trebuie să aşteptăm apariţia lui Beckett, considerat pe bună dreptate azi ca unul din heralzii postmodernităţii, pentru ca modernitatea să renunţe cu totul la ea. Or, doar o lectură simplistă a secţiunii *Spleen şi Ideal* mai poate ascunde faptul că Baudelaire, mai puţin marcat decât sfârşitul veacului de Schopenhauer, zdruncinase profund această doctrină. Baudelaire nu a aparţinut nici unei avangarde, iar avangardele care i-au urmat l-au renegat şi l-au invocat deopotrivă drept maestru. Asemeni lor, partizanii poveştii istorico-genetice a liricii moderne nu înţeleg modernitatea lui Baudelaire, cum n-o înţelege nici Valéry :

> E admirabil să vezi cum o fiinţă atât de originală ca Poe îşi sileşte aproape luciditatea şi rigoarea să se întoarcă împotriva lui, şi să atace până şi idolul originalităţii. El n-ar fi pretins, precum Baudelaire, că noul are o valoare în sine.

E un mod de a-l percepe pe Baudelaire ca pe un contemporan al lui Breton şi un tovarăş de drum al suprarealiştilor, ca pe un fanatic al noului. Până şi un autor ca Valéry, atât de sceptic în privinţa progresului, citeşte aici istoria în sensul firelor de păr.

III

Pentru cea de a doua variantă a istorismului genetic, îl voi cita pe criticul american cel mai influent de după cel de al II-lea război mondial, Clement Greenberg, care a propus o teorie generală a modernismului urmărind evoluţia picturii de la Manet până la expresionismul abstract şi, mai cu seamă, la Jackson Pollock. Greenberg a colaborat la marile reviste din New York din anii 1930, iar culegerea lui de articole, *Artă şi Cultură*, publicată în 1961, mai serveşte şi azi ca introducere în arta contemporană pentru studenţii americani. Cum despre pictura americană de după 1945 va fi vorba ceva mai târziu, e de-ajuns să semnalez aici faptul că în naraţiunea lui Greenberg, *action painting*[36], *dripping*-ul[37] sau pictura fără şevalet, reprezentând în ochii criticului stadiul ultim al picturii, constituie deznodământul în funcţie de care e istorisită, de această dată, povestea care îi conferă intrigii un caracter tehnologic :

[36] *Action painting* (artă gestuală, automatism plastic) : «Creaţie rezultată din caligrafierea spontană a gesturilor mâinilor sau corpului, nedirijată după un plan sau o idee preconcepute, mişcări care evoluează rapid, pe un suport aşezat, de obicei orizontal.» În Ion N. Suşală, Ovidiu Bărbulescu, *Dicţionar de artă. Termeni de atelier*, Bucureşti, Sigma, 1993, p. 9. (n.t.)

[37] *Dripping* : «Procedeu tehnic de a picta fără pensulă, prin picurarea culorilor» în *Ibidem*, p. 10. (n.t.)

> Esenţa modernismului constă în utilizarea metodelor specifice unei discipline cu scopul de a critica această disciplină, nu cu vreo intenţie subversivă, ci pentru a o circumscrie mai adânc domeniului propriei ei competenţe.

Greenberg face din ideea de autocritică fundamentul artei moderne : astfel, începând cu mijlocul secolului al XIX-lea, pictura s-ar fi metamorfozat într-o critică a picturii, în care şi-ar fi fixat ea însăşi limitele propriului limbaj. În viziunea lui, autoreferinţa critică se opune net simplei transgresiuni ori negări, ceea ce atestă o perspectivă formalistă.

Ca să fim cinstiţi, trebuie să menţionăm faptul că Greenberg lua apărarea aceluiaşi tip de naraţiune formalistă şi înainte de război, deci înainte de apariţia tablourilor lui Pollock ; în articolul său cel mai faimos, *Avangardă şi Kitsch* :

> Căutând absolutul, avangarda - ca şi poezia - a ajuns la arta «abstractă» sau «non-obiectivă». [...] Conţinutul trebuie să se topească atât de tare în formă încât opera, plastică sau literară, să nu mai poată fi redusă, nici în totalitate şi nici în parte, la altceva decât la ea însăşi.

Filiaţia filosofică, îşi are originea în critica lui Kant, traversează mai apoi estetica lui Hegel şi se regăseşte în final la Greenberg şi la Theodor Adorno, amândoi partizani ai unei istorii a stilului ca fenomen intern, opunându-se vulgatei marxiste ce postulează o explicaţie sociologică a artei. Împărtăşind viziunea lui Greenberg, Adorno va scrie :

> Când pictura şi sculptura se desprind de asemănarea cu obiectul ori muzica de tonalitate, raţiunea esenţială a acestei desprinderi e nevoia de a reda operei, plecând de la ea însăşi, puţinul acela de obiectivitate de care e lipsită câtă vreme ea nu e altceva decât o reacţie subiectivă în faţa unui dat. Cu cât opera de artă se debarasează în mod critic de toate condiţiile

> care nu sunt imanente propriei sale forme, cu atât ea se apropie, prin acest act chiar, de o obiectivitate mai mare.

Autocritica are ca finalitate să reducă fiecare artă la materia ei unică şi esenţială, să reînnoade legătura cu obârşia sa autentică, să elimine în acest scop trăsăturile împrumutate de la celelalte arte, să şteargă toate convenţiile neesenţiale pentru un mijloc specific dat. Într-un articol important din 1955, *Pictură à l'américaine*[38], Greenberg confirmă acest principiu :

> O lege a modernismului pare să fie acea lege ce se aplică aproape în orice artă cu adevărat vie astăzi - după care convenţiile neesenţiale dăinuirii unui mijloc de expresie (*medium*) sunt înlăturate de îndată ce-au fost recunoscute ca atare. Acest proces de autopurificare pare să se fi oprit în literatură, unde convenţiile ce trebuie eliminate pentru a se ajunge la cele esenţiale sunt mai puţine.

În viziunea lui Greenberg, până şi muzica a eliminat cu uşurinţă convenţiile de prisos, numai «pictura continuă să-şi dezvolte modernismul cu acelaşi elan, căci ea mai are încă un drum relativ lung de parcurs înainte de a fi redusă la esenţa ei vitală». Istoria artei moderne va fi astfel povestită ca o căutare a gradului zero şi a purităţii absolute. În cazul picturii, al cărei mijloc de expresie este suprafaţa, evoluţia se va petrece în sensul aplatizării, al juxtapunerii plate în opoziţie cu suprapunerea de straturi. Principiul eroic al modernismului ar consta în a împinge tot mai departe coloanele lui Hercule, iar ceea ce Greenberg numeşte *planitate* ar constitui adevărul picturii. Ca şi la Friedrich, în cazul poeziei, puritatea şi esenţa formează deci, în pictură, categoriile naraţiunii canonice.

[38] În limba franceză în original. (n.t.)

Ca unul dintre teoreticienii cei mai elocvenţi ai modernismului, Greenberg a devenit, de câţiva ani încoace, calul de bătaie al partizanilor postmodernismului. Făcând apologia transgresiunii, eterogenităţii şi eclectismului, postmodernii şi-au luat drept ţintă naraţiunea cu sens unic a lui Greenberg, sub pretextul că ea privilegiază curentul dominant, acel *mainstream* al picturii. Reticenţele mele vizează însă şi loviturile de forţă resimţite în istoria picturii de pe urma unei astfel de naraţiuni. Prin urmare, înainte de a incrimina caracterul tautologic - teleologic şi apologetic - al unei asemenea povestiri, trebuie să precizez prin ce se deosebeşte punctul meu de vedere de cel al postmoderniştilor. Deşi de sorginte genetică, tentativa de a explica pictura prin pictură mi se pare de fapt preferabilă aceleia de a explica poezia prin fuga de realitate ; ele nu înseamnă acelaşi lucru, căci căutarea adevărului despre mijloacele de expresie nu se identifică neapărat cu o închidere în raport cu lumea. Geneza formală a modernismului pe care o propune Greenberg este mai plauzibilă decât perspectiva curentă asupra antirealismului aparent al picturii moderne, care încearcă să-l explice prin căutarea unui realism superior realismului trivial ori printr-o mai mare fidelitate faţă de experienţă şi percepţie, pe scurt prin căutarea unui plus de realitate.

Începând cu Apollinaire şi mai cu seamă cu Kahnweiler, succesiunea realism, impresionism, neoimpresionism şi cubism e prezentată de obicei cam aşa : o mişcare înspre autenticitate, prin suprimarea artificiului şi mântuirea picturii clasice, căzută în minciună în vremea Renaşterii, odată cu triumful perspectivei geometrice şi cu victoria desenului asupra culorii. Profunzimea nu se vede, ea e doar o construcţie a spiritului, iar perspectiva înşeală ochiul. Dar, conform pledoariei care încearcă, în mod paradoxal, să

explice pictura nouă în termenii înşişi ai artei pe care ea pretinde că o înlocuieşte, aceeaşi pictură care, încetul cu încetul lipseşte spaţiul de relief, se prezintă tot ca o imitaţie, chiar dacă nu e o imitaţie a ceea ce se ştie, ci doar a ceea ce se vede. Ne amintim de anecdota despre Courbet aşternând pe pânză o culoare, fără să ştie cărui obiect îi aparţine şi trimiţându-şi mai apoi ucenicul în recunoaştere. Era vorba de o grămadă de lemne. Culoarea era exactă, sau adevărată, fiind că atunci când o pictase, pictorul nu avusese habar care era obiectul cu pricina. De la impresionism, care îşi formulează cele trei principii definitorii şi anume cel al culorii naturale, al diviziunii culorilor şi al amestecului optic, la pointilism, care nu numai că desparte tonurile pe paletă, ci izolează şi tuşele pe pânză, mişcarea ar fi epistemologică şi s-ar baza pe o ştiinţă a culorilor care permite o mai mare fidelitate faţă de real. De la a şti la a vedea, de la Ingres la Seurat şi la Braque, antirealismul, aş spune, dacă aceste cuvinte n-ar fi deja arvunite, e totodată şi un suprarealism sau un hiperrealism, ce mai, un realism superior. Iar lucrurile se petrec la fel şi de la a şti la a simţi, dacă e să invocăm definiţia expresionismului ca reprezentare a emoţiei şi a reacţiei, în locul impresiei.

Să remarcăm în aceste analize, întoarcerea pe furiş a reprezentării, ca şi cum s-ar dori cu orice preţ ca *acel ceva* să corespundă unui lucru real şi antropomorf, ca *acel ceva* să vrea a spune un anumit lucru. Realitatea abordată ar fi de natură psihologică până şi în cazul cubismului : «arta de a picta compoziţii noi cu elemente formale împrumutate nu din realitatea viziunii ci din aceea a concepţiei», după cum afirma Apollinaire. Această explicaţie care îmblânzeşte straniul, îl banalizează, e bine cunoscută : pe pânza cubistă obiectul e văzut din toate părţile deodată, cu latura lui lăuntrică şi ascunsă cu tot. Pornind de la propriul său portret făcut de Picasso,

Apollinaire pare să poarte vina pentru acest loc comun, care reduce pânza cubistă la «o depliere a suprafeţei geometrice». Formulată, fără îndoială, întru apărarea cubismului dar denaturându-l prin simplificare, această teorie pretinde că viziunea corespunde unui adevăr al concepţiei sau al unei percepţii fenomenologice, căci privitorul e conştient de existenţa părţii ascunse a obiectelor pe care le vede. Tocmai acest lucru ne face să acceptăm iluzia perspectivei, imaginând distanţe şi profunzimi cu ajutorul înălţimilor şi lăţimilor. Reconstruim de fapt lumea vizibilă plecând de la scheme mentale. Cubismul nu este însă o fenomenologie a reprezentării şi nici o punere în practică a geometriilor noneuclidiene.

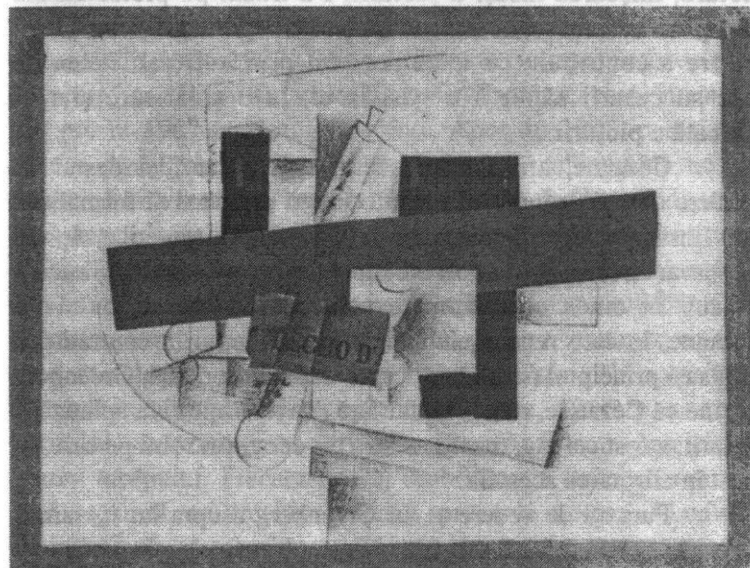
Interesul pe care-l suscită analiza lui Greenberg constă deci în refuzul acestuia de a explica impresionismul şi cubismul ca pe un realism superior sau ca pe o descoperire a unei noi lumi de pictat, şi în tratarea picturii în calitatea ei de pictură, făcând uz de mijloace care să te constrângă să o citeşti ca pe o suprafaţă. Care sunt obiecţiile? Le putem rezuma în numele celui mai mare pictor al tradiţiei moderne, răscruce a impresionismului, expresionismului şi cubismului : Cézanne, eternul neînţeles, de când Zola, prietenul lui din copilărie, l-a împins la sinucidere în finalul romanului *L'Oeuvre*, o punere în scenă a ceea ce Zola considera a fi eşecul pictorului : după apariţia cărţii, cei doi s-au şi certat.

Ca şi Baudelaire, Cézanne nu e reductibil la o naraţiune canonică fundamentată pe istorismul genetic. Poziţia lui e cât se poate de paradoxală într-o istorie a picturii concepută ca o cucerire a planităţii, în care nu şi-ar găsi, de altminteri, locul decât în pofida modernităţii şi a adevăratei sale originalităţi. Cézanne reacţionează de fapt împotriva aplatizării ca rezultantă

a impresionismului şi mai cu seamă a neoimpresionismului, cum ar fi de pildă tabloul *O duminică la Grande Jatte* al lui Seurat, în care personajele sunt reduse la nişte siluete de carton. Pointilismul izbutise să dea iluzia unei profunzimi dar nu şi pe aceea a unui volum în spaţiul acestei adâncimi. Ambiţia lui Cézanne, departe de a ţinti o aplatizare şi mai accentuată, a fost, dimpotrivă, aceea de a adânci din nou spaţiul impresionist - «să-l refaci pe Poussin după natură», spunea el, - şi prin aceasta de a pune de acord impresionismul cu marea tradiţie a maeştrilor. Ca şi la Manet, nu vom găsi la el nici o intenţie de a se despărţi sau de a o sfârşi cu aceştia. În opera de maturitate, variaţiile de planuri ale corpurilor solide se substituie variaţiilor impresioniste ale luminii, în vreme ce modelarea în tonuri calde şi reci o înlocuieşte pe cea tradiţională prin contraste de lumină şi umbră. Acestea sunt trăsăturile esenţiale ale sintezei între modernitate şi tradiţie pe care Cézanne a încercat s-o înfăptuiască, visând să regăsească, după impresionism, unitatea sculpturală a picturii, iar acest proiect nu-şi are locul într-o povestire despre aplatizarea picturii. Greenberg însuşi, într-un articol despre Cézanne din 1951, vorbeşte despre o oscilaţie perpetuă între suprafaţa literală a picturii şi, dincolo de ea, conţinutul acesteia. De la Manet încoace, Cézanne reprezintă singurul exemplu de pictură care respectă şi profunzimea şi suprafaţa, asociind *trompe-l'oeil*-ul cu legile mijloacelor specifice de expresie. Or, pentru a-l aduce pe Cézanne pe calea cea dreaptă, după ce remarcase dorinţa lui de a crea un impresionism sculptural, tactica lui Greenberg constă în a susţine că acest fapt nu a fost decât o modalitate pentru atingerea unui scop ce s-a dovedit fidel naraţiunii canonice. Cézanne s-a înşelat asupra propriei sale opere :



Cézanne, *Muntele Sainte-Victoire*,
1904-1906, Kunsthaus, Zürich.



Braque, *Clarinet*, 1913,
Museum of Modern Art, New York.

> ... strădania lui Cézanne de-a orienta impresionismul înspre sculptural s-a deplasat, chiar în timpul împlinirii ei, de la structura iluziei picturale la configurația tabloului ca obiect, ca suprafață plană. Cézanne a atins «soliditatea», o soliditate literală, bidimensională și totodată figurativă.

Pictura, mişcarea însăşi a picturii, l-a trădat pe pictor căruia nu-i plăceau tablourile netede ale lui Gauguin sau Van Gogh şi care a contribuit, cu toate acestea, prin «virtualităţile» pe care succesorii săi le vor găsi la el, la o aplatizare şi mai marcată a picturii.

Cézanne, afirmă Greenberg, avea nişte idei destul de confuze despre propria lui pictură. Într-o perspectivă formalistă, care insistă asupra autocriticii şi conştiinţei teoretice, lucrul acesta ar trebui să tempereze aprecierea de care se bucură artistul. În ciuda unor formule echivoce despre «brio»-ul lui Cézanne, în care reticenţele sunt perceptibile, şi în contradicţie cu însuşi principiul naraţiunii despre tradiţia modernă, Greenberg susţine că Cézanne, care a luptat fără preget împotriva aplatizării picturii, a fost cel mai mare maestru modern prin rolul pe care l-a jucat în afirmarea acesteia.

Punctul de vedere al lui Greenberg asupra lui Cézanne, corect în detaliu, dar forţat în privinţa obiectivului urmărit, este atât de parţial tocmai fiindcă e istorico-genetic. Greenberg doreşte, în primul rând, să demonstreze că «drumul ales de Cézanne [...] a condus de-a dreptul, în cei cinci sau şase ani care au urmat după moartea artistului, la aplatizarea cea mai evident practicată în Occident, din vremea Evului Mediu». Cubismul este deznodământul necesar, perspectiva din care Cézanne este *revăzut* şi, în ciuda elogiilor, de fapt, neînţeles : «Cubismul lui Picasso, Braque, Léger, va desăvârşi ceea ce Cézanne începuse.» Iată deci mărturisirea care dictează perspectiva restrânsă căreia

Cézanne îi cade victimă. S-ar putea demonstra însă că şi pentru etapa următoare, cea dintre anii 1910-1913 şi care marchează o dată capitală în istoria artei, naraţiunea lui Greenberg presupune aceeaşi condensare a cubismului în schema generală. Şi aşa, tot restrângând perspectiva, ajungem fără probleme la Pollock.

Să luăm cazul lui Braque, mai simplu decât cel al lui Picasso. În 1906-1907, Braque pictează peisaje foviste foarte colorate, ca de pildă acele *Case la Estaque*, care au şi dat naştere în 1907 cuvântului *cubism*. Apoi, în 1908, peisaje din Sud : pini, case goale. Această fază a cubismului numită analitică este marcată, ca şi la Cézanne, de căutarea unor efecte sculpturale prin mijloace nesculpturale. Rezultatul presupune însă o abstracţie crescândă, în raport cu care, în naraţiunea lui Greenberg, Braque a încercat, prin diferite mijloace, să alterneze suprafaţa literală a tabloului cu reprezentarea, ca să se lase, în cele din urmă, sedus de planitate. Prin 1911, planitatea a cucerit tabloul cubist, planurile-faţete la care e redus vizibilul, ca printr-un soi de disecţie, fiind toate paralele cu planul tabloului. Fiecare faţetă, umbrită ca o unitate în sine, e fără legătură ori trecere gradată spre cele vecine. Planitatea reprezentată şi planitatea literală se contopesc. Braque a încercat totuşi, în 1910, să reintroducă iluzia profunzimii printr-un *trompe-l'oeil* convenţional : un cui sau un capăt de sfoară care îşi proiectează umbra. Obiectul intrus a avut însă ca efect, după Greenberg, să atragă privirea şi să facă mai evidentă suprafaţa. Caracterele de imprimare, nisipul, hârtiile au continuat şi ele să evidenţieze aceeaşi mişcare oscilantă între suprafaţă şi profunzime. Elementele tipografice, prin caracterul lor vertical absolut, îi conferă tabloului un aer de reminiscenţă a unui spaţiu profund sau plastic. Braque imită şi lemnul, iar ceva mai târziu galoanele de tapiserie ; astfel se va ajunge, în

1912, la un gest esenţial în istoria picturii : lipirea unui corp străin pe pânză. Ca şi elementul tipografic, prin forţa prezenţei sale, colajul dă pânzei o impresie mai tranşantă de profunzime. În accepţia lui Greenberg, colajul constituie încă o modalitate de-a scoate în evidenţă suprafaţa ; astfel, planitatea literală devine elementul principal, marcând trecerea de la cubismul analitic la cubismul sintetic.

Aşa descrie Greenberg trecerea, lipsită de nuanţe, la cubism. Toate elementele eterogene ale demersului sunt aduse la esenţial : cucerirea planităţii. Ele dispar de îndată ce şi-au îndeplinit rolul istoric. Izolat de context, colajul devine un procedeu pur formal. Oscilând dialectic între suprafaţa plană şi efectul sculptural, el permite tratarea intelectuală şi abstractă a problemei reprezentării. Hârtiile lipite pierd orice tangenţă cu mediul lor originar. Inserate în colaj, fragmentele nu mai conţin nimic din realitatea primară căreia îi aparţineau, nu păstrează nici una din semnificaţiile prea labile, cu ajutorul cărora s-ar putea construi sensul colajului însuşi. Aceste fragmente nu sunt decât entităţi pure care înlesnesc abordarea problemei reprezentării, a teoremelor şi axiomelor. Tot aşa cum admite superioritatea lui Cézanne, în contradicţie cu propriile lui principii şi ocolind problema lăsată în suspensie de acesta - şi anume căutarea dimensiunii spaţiale în pictura postimpresionistă -, tot aşa naraţiunea canonică a lui Greenberg ignoră realitatea colajului. Modalitatea de expresie este neglijată în folosul unei finalităţi dorite. Iar contopirea cu lumea ca element al tradiţiei moderne este trecută, de fiecare dată, sub tăcere. Să se fi constituit oare tradiţia modernă tocmai împotriva acestei osmoze cu lumea din tablourile lui Cézanne sau din colajele lui Braque şi Picasso? E ceea ce ne şi dă de înţeles naraţiunea formalistă. Sărăcăcioase, neterminate, eterogene, anonime, profunde ori dense, colajele de hârtie ale

lui Braque şi ale lui Picasso din 1912-1913 nu par să reprezinte mare lucru ; şi totuşi, ca şi Benjamin, ai fi tentat să scrii povestea acestor nimicuri, acestor fărâme, care jalonează istoria picturii. Fără îndoială, în răstimp, spaţiul visat de Cézanne şi-a dobândit planitatea, colajele s-au abstractizat ; aspiraţia pe care ele o dezvăluie se va reîntoarce, căci, după moartea lui Cézanne, evoluţia accelerată a experimentelor elimină sau neagă mai degrabă decât să o rezolve problema ridicată de el.

Iată de ce e ispititor să-i prezinţi pe Baudelaire şi pe Cézanne - care la urma urmelor nu erau nişte progresişti -, ca pe nişte elemente discordante în sistemul istorismului genetic. Greenberg era silit să recunoască : «Cubiştii au moştenit problema ridicată de Cézanne» - modul în care poţi trece de la un obiect la altul, în spatele lui sau alături de el, fără să violezi nici integritatea suprafeţei pictate şi nici reprezentarea tridimensională - «şi pe care au rezolvat-o - parafrazându-l pe Marx - numai anulând-o. În mod deliberat ori nu, ei au sacrificat integritatea obiectului în folosul suprafeţei plane». Viziunea progresistă dă naştere, cum spuneam, unei istorii a învingătorilor : istoria tradiţiei moderne ca trădare modernă. Gândindu-ne la Baudelaire şi la Cézanne şi la pretinsa lor depăşire, constatăm că naraţiunea care concepe modernitatea ca pe un proces istoric continuu ignoră esenţialul modernităţii însăşi, adică impasul. «Cézanne de care, în ce mă priveşte, puţin îmi pasă, şi ale cărui atitudine umană şi ambiţie artistică, în ciuda tuturor panegiricilor, le-am considerat întotdeauna imbecile», va scrie Breton în 1922, dovedind unde poate duce religia viitorului. Să le facem vânt deci, spate-n spate, istorismului genetic şi militantismului estetic, imagine dublă a aceleiaşi iluzii progresiste.

3

TEORIE ŞI TEROARE : ABSTRACŢIONISMUL ŞI SUPRAREALISMUL

... în societatea noastră, care se află în continuă mişcare, întârzierile dau uneori avansuri.

Jean-Paul SARTRE, *Les Mots*, 1964.[39]

Magiei noului şi entuziasmului futurist, născute în momente distincte, vine să li se alăture, în opinia noastră, o altă trăsătură la fel de contradictorie a tradiţiei moderne : teroarea teoriei. În naraţiunea canonică a lui Greenberg, adaptată conştiinţei istorice a avangardelor, Cézanne, de pildă, e sancţionat sub pretextul slabei sale prestaţii teoretice. Exemplul e grăitor pentru rolul paradoxal ce i se atribuie teoriei în tradiţia modernă : artişti ca Cézanne, care au marcat istoria în profunzime, şi-au fundamentat adesea demersul pe teorii considerate inconsistente sau false, iar programe teoretice de nezdruncinat şi manifeste avangardiste pătrunse de adevărul lor au dat la iveală doar nişte opere efemere ori

---

[39] Jean-Paul SARTRE, *Cuvintele*. Traducere de T. Dumitru. Bucureşti, Univers, 1965, p. 72. (n.t.)

dintre acelea ce n-au lăsat în urmă decât amintiri cu iz de anecdotă. Armonizarea teoriei cu practica a fost mai curând problematică în cursul veacului al XX-lea. Ca şi în cazul unor Baudelaire, Manet sau chiar Cézanne, am văzut că primii moderni au fost moderni fără ştiinţa ori voia lor : ei înşişi nu se credeau nici revoluţionari nici teoreticieni. Manet dorea să reînnoiască experienţa lui Giorgione, Cézanne, pe a lui Poussin : cuvântul de ordine era «a reînnoi» şi nu «a inova». Câteva generaţii mai târziu doar, la începutul secolului nostru, conştiinţa critică de care amintea Baudelaire ca de o calitate a artistului-erou al vieţii moderne s-a transformat într-o exigenţă speculativă sau teoretică. Relaţia dintre o intenţie formală şi noutatea efectivă nu se realizează însă de la sine : arta e înclinată să răstălmăcească cele mai bune intenţii din lume. Şi nu înseamnă oare că-ţi faci o idee meschină despre ea, crezând că o poţi supune unor idei, unei filosofii, unei politici sau unui sistem? Ca să arăt cum se intersectează, într-un joc antinomic uneori, teoria şi practica, aceasta din urmă fiind mai întâi victorioasă, iar mai apoi învinsă, voi alege două exemple simetrice : începuturile artei abstracte şi suprarealismul. Mai înainte, însă, să vedem cum se împacă pretenţiile teoretice ale artei moderne cu exigenţa noului.

I

Din punct de vedere istoric, trebuie să facem deosebirea între valorile noului şi valorile viitorului, disociind aşadar, din perspectivă estetică şi filosofică, două concepte prea des confundate : modernitatea şi avangarda. Ele presupun de fapt două percepţii diferite ale timpului, o conştiinţă a prezentului ca prezent, şi o conştiinţă a prezentului ca

participare la viitor, o temporalitate intermitentă sau serială şi o temporalitate genetică sau dialectică. Dacă reducem însă modernitatea şi avangarda la un criteriu unic, cel care primează, aşa cum se întâmplă şi în povestirile cele mai banale, este criteriul originalităţii. Bătălia împotriva conformismului şi a convenţiei, cruciada creativităţii împotriva clişeului au început pe la mijlocul secolului al XIX-lea ; de-atunci încoace, şi mai ales odată cu avangardele istorice de la începutul veacului, ele nu au făcut decât să îşi grăbească ritmul, radicalizându-se. Futurismul şi dadaismul, suprarealismul şi constructivismul sunt doar nişte manifestări ale unei modernităţi exaltate, exaltarea fiind ea însăşi o formă de dezvoltare.

Încercarea de a da o definiţie unică modernităţii şi avangardei, încercarea de a le contopi într-o singură mişcare, pare să aibă o motivaţie politică sau ideologică. O descriere omogenă a tradiţiei moderne asimilate unui cult al bizarului şi al obscurităţii corespunde dorinţei de a face din ea, în totalitate, o reacţie împotriva uniformizării artei şi a industrializării culturii în societatea capitalistă. De la începutul secolului trecut, din momentul în care romanticii au iniţiat ofensiva împotriva primelor elemente ale culturii de masă, iar artiştii au denunţat degradarea artei burgheze transformate în marfă, înflorirea unei culturi de elită, autonomă, opusă culturii de masă dominate de exigenţele reproducerii la scară socială, a constituit esenţa tradiţiei moderne, în toate manifestările ei, căutarea formală îndepărtând-o de vulg.

Vom recunoaşte cu uşurinţă, în cele spuse mai sus, o viziune marxistă asupra lumii şi a artei, cea a lui Lukacs, de exemplu. Căutarea noului ar fi aşadar specifică artei moderne, în demersul său de autonomizare în raport cu industrializarea culturii. Imperativul noutăţii este însă şi cel al pieţii capitaliste.

În consecinţă, criteriul propriu artei moderne pare să fie acelaşi cu cel al pieţii, căci opera de artă este o marfă. Artistul, care se opune burghezului, e dependent de acelaşi mod de producţie ; nici pentru el, nici pentru artă, nu există speranţa că s-ar putea sustrage alienării capitaliste. Renunţând la marxismul vulgar, n-am putea vorbi, totuşi, de două tipuri de nou : falsul nou, aparenţă calpă care se dă drept nouă pentru a-l seduce pe client, şi noul autentic, noul artistic? N-am putea face deosebirea dintre nou ca valoare de schimb şi nou ca valoare intrinsecă? Dintr-o asemenea perspectivă am constata că arta modernă, în ansamblul ei, se răzvrăteşte mai puţin împotriva convenţiei, cât mai cu seamă împotriva falsei noutăţi mercantile, împotriva constantei degradări capitaliste a noului. Disputa are astfel loc pe terenul pieţei artistice însăşi între *kitsch* - adunând sub acest nume pastişele urâte şi ieftine în genul bronzurilor de Barbedienne care au umplut până la refuz saloanele burgheze ale veacului trecut - şi arta adevărată.

Rezumam mai sus subtila teză a lui Theodor Adorno, expusă mai cu seamă în *Teoria estetică* (1970) ; recunoscându-i caracterul ambivalent, Adorno face din nou principiul dialectic al artei moderne. Cum societatea burgheză se vrea o societate netradiţională, negarea modernă a tradiţiei şi autoritatea estetică a noului sunt, istoriceşte vorbind, inevitabile. Noul nu neagă, de fapt, practicile anterioare ci mai ales tradiţia ca atare. După Adorno, «el nu face altceva decât să ratifice principiul burghez în artă». Rolul noului în arta modernă se poate explica şi ca o consecinţă a presiunii pe care el o exercită asupra pieţei în general, şi ca o rezistenţă la legile acesteia. În vreme ce marxismul vulgar nu discută arta modernă, în ansamblul ei, decât ca pe un aspect al modernităţii burgheze, un simplu anticonformism boem, o tendinţă spre arta pentru artă, analiza lui Adorno deplasează integral comentariul pe terenul

avangardei, văzută ca proces al instituţiei artistice însăşi. Întrebarea rămâne totuşi aceeaşi : cum poţi recunoaşte noul autentic de noul mercantil care nu e decât aparenţa noului? Sub acest termen generic de *nou*, Adorno nu confundă oare variaţia creatoare de surprize, în limitele unui gen sau ale unui stil, cu negarea subversivă şi revoluţionară a tradiţiei? Categoria noului nu ne îngăduie să distingem ceea ce ar fi aparent nou şi supus, de fapt, dominaţiei valorii de schimb în societatea capitalistă, de ceea ce este istoriceşte şi negreşit nou. Contestarea vine din partea avangardelor istorice, care refuză ca arta pentru artă să fie asimilată acestora.

Unul dintre criticii cei mai notorii ai categoriei noului este, în viziunea lui Adorno, Peter Bürger, în a sa *Teorie a avangardei* (1974). El pune în evidenţă eroarea care face din «ruptura istorică unică, definită de avangardele istorice [de la începutul secolului al XIX-lea], principiul dezvoltării artei moderne ca atare». Ei, dar aici se încurcă iţele : ori promovarea noului nu reprezintă decât o simplă atitudine anticonformistă, iar tradiţia modernă se reduce la autonomia artei, aşa cum o descrie marxismul clasic, autonomie care s-a dezvoltat continuu de la 1848 încoace, ori ea este modul radical de a nega instituţia artistică, corespunzător modelului avangardelor istorice ale secolului XX. După Bürger, despărţirea artei de societate începe în veacul al XVIII-lea, autonomizarea ei intensificându-se până spre începuturile secolului nostru. Adevărata cotitură a constat în conştientizarea modului de funcţionare a artei în societatea burgheză de către avangarde şi în refuzul autonomiei sale. Diferenţa esenţială decurge din faptul că toate mişcările anterioare şi-au fundamentat demersul pe acceptarea acestei autonomii, fără a pune în cauză conceptul de operă. Avangarda nu este o negare a modelelor, a genurilor sau a tehnicilor, ci a artei ca instituţie şi ca obiect al pieţei în societatea burgheză.

Fără să împărtăşim nici părerea lui Bürger, net în favoarea avangardelor istorice şi în detrimentul modernismului burghez al secolului al XIX-lea, şi fără să subscriem nici la periodizarea pe care ne-o propune pentru a le diferenţia la începuturile acestui veac, trebuie să admitem că insistenţa lui asupra insuficienţei categoriei noului ca unic criteriu al tradiţiei moderne în totalitate este legitimă. O îndoială asemănătoare m-a determinat să plasez apariţia modernismului şi a sentimentului apartenenţei la prezent la mijlocul secolului trecut, iar pe aceea a futurismului şi a sentimentului apartenenţei la viitor, la finele lui. Bürger năzuieşte la mai mult : el ar dori să dispună de un criteriu care ne-ar permite să discernem cu mai multă siguranţă moda de modern, noutatea anecdotică de noutatea istorică. El reiterează astfel iluzia avangardelor înseşi, «confirmă» terorismul teoretic care motivează necesitatea lor istorică. Funcţia teoriei este întotdeauna una *ad hoc*. «Adevărul Noului, scria Adorno, adevăr al neînceputului, se situează în absenţa intenţiei. El intră astfel în contradicţie cu reflecţia, ca motor al Noului.» Noul este de nesuportat. Sub presiunea lui, în ceea ce Adorno numea «industriile culturale», arta şi-a pierdut caracterul de evidenţă. Teoria are pretenţia să i-l redea : înscriindu-se într-o evoluţie, arta şi-ar redobândi prin ea puterea asupra duratei de care noul a deposedat-o. Noul e mereu vecin cu moartea, ca în finalul *Florilor răului*. Ne putem întreba însă dacă modul în care Bürger discută noul, în sensul conferit de Adorno, nu e menit, de fapt, să-l pună la adăpost de caracterul ambivalent al acestuia.

Dialectica lui Adorno e de preferat tocmai pentru că păstrează ambiguitatea esenţială a tradiţiei moderne. «Modernitatea e paradoxală, spunea el, prin faptul că are o istorie, cu toate că e dintotdeauna prizoniera eternului *acelaşi* al producţiei de masă.» Nici o teorie nu le va garanta nici modernităţii şi nici avangardei necesitatea lor istorică. Dacă

periodizarea ce rezultă din privilegiul exclusiv acordat noului ca unic criteriu al artei moderne nu ne satisface, dat fiind că după momentul emergenţei modernismului în veacul al XIX-lea ea nu mai permite o selecţie artistică şi presupune doar accelerarea ritmului înnoirii, înlocuirea ei prin criteriul şi periodizarea propuse de Bürger nu e deloc mai convingătoare : acestea se caracterizează, o dată în plus, ca teleologice şi tautologice. În fond, Bürger ignoră disperarea adâncă a lui Adorno, pentru care fiecare noutate e mâine sortită pieirii, poziţie ce-l apropie de Baudelaire şi de Valéry şi care e, poate, burgheză. În *Teoria estetică*, Adorno se declară adeptul lui Valéry desemnând ca principiu de fundamentare a noului nevroza compulsivă de respingere : noul nu mai are astfel nimic politic în principiul său. Valéry scria următoarele :

> În secolul al XIX-lea noţiunea de revoluţie-rebeliune a încetat degrabă să mai reprezinte ideea de Reformă violentă - din cauza unei proaste stări a lucrurilor - ca să devină expresia unei răsturnări a ceea ce există, *oricare ar fi acesta*. Trecutul apropiat devenind inamicul. Schimbarea în sine devenind ceea ce este capital etc.

Dacă autoritatea noului ca şi accelerarea reînnoirii în societatea burgheză sunt, din perspectivă istorică, de neînlocuit, atât pentru Adorno cât şi pentru Valéry, nici una dintre formele de manifestare a noului nu are în schimb vreo necesitate istorică. Bürger combate ideea confuziei dintre un nou istoriceşte necesar şi moda arbitrară ; el recuză o dialectică ce face din promovarea noului o modalitate de adaptare a artei la societatea capitalistă de consum *şi* totodată modul ei de a i se opune. Avem de ales oare între pesimismul istoric al lui Adorno, care situează întreaga artă modernă sub semnul noului şi al reînnoirii accelerate, şi optimismul lui Bürger, care opune o avangardă necesară unui modernism echivoc?

De fapt, atribuirea unui sens istoric noului, menit a-l scoate în evidenţă - prin anii 1880 - devansase avangardele istorice - cum spuneam mai sus, şi părea să depună mărturie de pe atunci despre o anume rezistenţă la modernitate, în viziunea căreia efemerul şi eternul sunt de nedespărţit. Bürger împărtăşeşte crezul diacronic al avangardelor, care neagă îndoielile proprii artei noi, legitimează istoria şi fac publică o teorie în numele căreia dispariţia prezentului ar reprezenta schimbarea sau mântuirea. Nimeni altul nu ne-a pus mai bine în gardă asupra acestei iluzii decât a făcut-o Benjamin şi nimeni nu a subliniat mai apăsat, prin cuvintele lui Jürgen Habermas, faptul că «domesticind istoria prin construcţii teleologice, [conceptul de progres] a servit o dată în plus şi pentru a ascunde viitorul ca *izvor* de nelinişti.» Tocmai fiindcă punctul de vedere al lui Adorno în materie de modernitate este apropiat de cel baudelairian, iar cel al lui Bürger, care insistă asupra necesităţii unui criteriu teoretic al noutăţii istorice, se conformează punctului de vedere al avangardelor, fie-ne îngăduit să ne distanţăm de amândouă, şi să prezentăm modernitatea şi avangarda cu ambivalenţele şi aporiile pe care le conţin, terorismul teoretic neîntrunind vreo altă virtute decât pe aceea de a exorciza paradoxurile.

Punând accentul pe dualitatea noului, Adorno, logic cu el însuşi, nu prea avea încredere în teoriile care nu oferă decât o garanţie iluzorie de necesitate. Se îndoia, de pildă, de faptul că insistenţa artiştilor şi criticilor asupra raportului dintre suprarealism şi teoria inconştientului era cu adevărat pertinentă. Desprindea de aici o lecţie de scepticism :

> Dacă arta nu e niciodată datoare să se înţeleagă pe sine - şi suntem tentaţi să considerăm că există o incompatibilitate între această înţelegere şi reuşita ei - atunci nu e nevoie să ne înclinăm în faţa acestei concepţii programatice reproduse de comentatori.

E de la sine înţeles că această interpretare exprimă de fapt ceea ce, în termeni cunoscuţi, te tulbură în artă. Adorno remarca faptul că «ea ascunde astfel singurul lucru care ar avea nevoie de explicaţii».

Modernii nu făceau teorii. Cu ajutorul teoriilor, în schimb, avangardele au încercat să îşi asigure viitorul. Dar nici teoriile şi nici manifestele nu îţi îngăduie să faci deosebirea dintre *kitsch* şi noul autentic, a cărui necesitate istoria o va confirma ulterior, aşa cum o demonstrează şi exemplele contradictorii ale abstracţionismului şi suprarealismului. Poţi admite azi necesitatea istorică a abstracţionismului, care şi-a justificat existenţa prin teorii caduce, în vreme ce manifestele avangardiste, departe de a promova autonomia artei, nu au dus decât la noi forme de conformism. Istoria nu recunoaşte poliţele de asigurare.

II

În anii care au precedat primul război mondial arta abstractă s-a impus aproape simultan la München, prin Kandinsky, la Paris, prin Mondrian şi la Moscova, prin Malevitch. Această coincidenţă planetară ori cel puţin europeană frapează cu atât mai mult cu cât cei trei artişti par să fi ajuns la abstracţionism pe căi foarte diferite şi ciudate totodată. Renunţarea la arta figurativă a reprezentat o alegere atât de radicală şi de gravă încât s-a simţit nevoia de a invoca anumite speculaţii estetice şi metafizice stranii, menite să o apere. Distincţia dintre conţinut şi formă, semnalată de esteticile secolului al XVIII-lea, şi mai apoi autonomia crescândă a formei de-a lungul secolului al XIX-lea s-au numărat printre condiţiile care au făcut posibil

abstracţionismul. Prin el, forma se eliberează în sfârşit de conţinut, ea devine propriul său conţinut sau, mai bine zis, bariera dintre formă şi conţinut dispare. Aceştia sunt termenii care vor explica mai târziu trecerea la arta abstractă ; ei aparţin unor naraţiuni canonice despre modernism ; pictorii nu se vor apropia însă de arta abstractă pornind de la consideraţii formale. Chiar dacă însăşi practica picturii a dus încă din perioada cubistă la abstracţionism, primii promotori ai acestuia s-au crezut cu toţii datori să-şi motiveze opera prin teorii în stare să o facă acceptabilă în ochii publicului şi ai lor înşişi. Cei trei fondatori ai artei abstracte au pus toţi mâna pe condei să se justifice. Or, relaţia dintre perspectiva teoretică şi practica lor artistică e derutantă. După cum vom vedea, toţi trei şi-au motivat *a posteriori* intuiţiile profetice recurgând la doctrine perimate. Ar trebui deci să conchidem, evocându-l pe Adorno, că doctrina se situează, în mod necesar, în urma adevăratei înnoiri estetice, ratându-şi în mod inevitabil obiectul?

Se spune că prima opera abstractă a fost o acuarelă a lui Kandinsky din 1910 şi, fără îndoială, faptul nu e întâmplător. Baudelaire vedea în genurile rapide sau în improvizaţie, în crochiu ori în schiţă, elemente caracteristice ale modernităţii, iar lui Kandinsky îi vor fi necesari ani de răbdare ca să se exprime la fel de liber în uleiuri. Va trebui mai cu seamă să treacă prin experienţa celor două cărţi, *Spiritualul în artă*, eseu publicat în ianuarie 1912, şi *Privire spre trecut*, schiţă autobiografică scrisă imediat după aceea, care evocă în amănunţime mai cu seamă senzaţiile din vremea copilăriei în Rusia şi până în momentul renunţării la cariera de jurist şi al sosirii la München în 1896, la treizeci de ani. Povestindu-şi tatonările în căutarea abstracţiunii, Kandinsky le leagă de o experienţă curioasă : întorcându-se într-o bună zi acasă, pe înserat, zăreşte pe perete

> un tablou de o neasemuită frumuseţe, strălucind de o lumină interioară. Rămăsei înmărmurit ; mă apropiai mai apoi de tabloul acela misterios, în care nu desluşeam decât forme şi culori şi al cărui conţinut îmi rămânea de neînţeles. Găsii repede cheia enigmei : era un tablou de-al meu, care fusese agăţat de-a îndoaselea. [...] Ştiui atunci cu limpezime că «obiectele» îi dăunau picturii mele.

Kandinsky mărturiseşte angoasa de care a fost cuprins pe loc, golul pe care l-a simţit căscându-se în faţa lui. «Cu ce-ar trebui înlocuit obiectul?» Întrebarea cheie îşi găseşte astfel formularea ; o însoţeşte însă teama de-a cădea în decorativ. De aici vin şi lentoarea şi prudenţa lui Kandinsky în căutarea formelor pure şi în eludarea obiectului, contrastând cu graba pe care o dovedeau la aceeaşi epocă Braque şi Picasso, pe cale de-a descoperi cubismul.

Spiritualul în artă motivează modul în care Kandinsky ajunge să înlocuiască obiectul. Relaţia pe care pictorul o stabileşte însă cu vechea filosofie spiritualistă a veacului al XIX-lea nu poate să nu surprindă. După o epocă marcată de materialism, Kandinsky prevesteşte vremuri noi, caracterizate prin renaşterea sufletului :

> [...] arta se şi află în pragul drumului pe care, mai târziu, va găsi negreşit acel cândva pierdut «ce», devenit pâinea spirituală a actualului început de reînviere spirituală. Acest nou «ce» nu va mai fi acel «ce» material, figurativ, al perioadei depăşite, ci un *conţinut artistic*, suflet al artei [...].[2]

În viziunea pictorului, realismul a fost prin excelenţă genul capitalismului triumfător, gen de-acum perimat. Secolul al XX-lea

[2] Wassili KANDINSKY, *Spiritualul în artă*. Traducere şi prefaţă de Aurelia Pavel. Bucureşti, Meridiane, col. «Biblioteca de artă. Teoria şi filosofia artei», 1994, p. 26. (n.t.)

va însemna sfârşitul materialismului ; presimţind o «cotitură spirituală», Kandinsky se face profetul unei epoci în care arta se va emancipa de sub stăpânirea naturii şi a materiei. Devenind imaterială, adică abstractă, ea va fi liberă să exprime adevărurile spirituale subiacente unei lumi a aparenţelor superficiale.

Mişcarea artistică e concepută ca o elevaţie aproape mistică : «Viaţa spirituală din care face parte şi arta, fiind unul dintre cei mai puternici agenţi ai acestei vieţi, este în esenţa ei o mişcare de înaintare şi înălţare complicată, dar precisă şi uşor accesibilă.»[41] Figura emblematică a acestei vieţi spirituale este un triunghi care se mişcă lent, înainte şi în sus. Pe măsură ce te înalţi încet în el, segmentele sunt tot mai pustii, iar în vârf se află un singur om, «care trage după sine, pe drumul complicat, în sus, înainte, carul greoi al Omenirii». Artistul pentru Kandinsky e încă profet ori mag. Arta abstractă a debutat deci sub semnul sacrului şi al metafizicului şi nu s-a încadrat decât după aceea marii naraţiuni formaliste a aventurii moderniste. Iniţial, în accepţia celui dintâi pictor abstract, ea era chemată să demonstreze caracterul caduc al psihologiei individuale, să exploreze un univers de semnificaţii şi de energii, să creeze imagini destinate comuniunii spirituale.

Printr-un decalaj amuzant, doctrina spiritualistă, de care secolul al XX-lea se descotorosise, i-a servit lui Kandinsky cel puţin la legitimarea, dacă nu la găsirea, acelui «ce» pe care, în mod intuitiv, avea să-l substituie artei figurative. Kandinsky e unul dintre artiştii plini de ambiguităţi ce aparţin deopotrivă celor două veacuri. Il defineşte pe Maeterlinck ca pe vizionarul care a înfăptuit în literatură cotitura spirituală pe care o visează împlinită şi în pictură. Din lumea muzicii şi-i alege drept maeştri pe Schönberg, dar şi pe Wagner şi Debussy. Se simte legat de

[41] *Ibidem*, p. 20. (n.t.)

simbolişti şi de prerafaeliţii englezi, mai cu seamă de Rossetti şi Burne-Jones, pe care-i consideră egalii lui Cézanne, Matisse şi Picasso, cu toate că propria lui operă aparţine, în mod netăgăduit, unei alte tendinţe, iar pentru noi, necesitatea ei istorică e evidentă.

Subliniind locurile comune care marchează sfârşitul veacului, Kandinsky va insista însă şi asupra emoţiei şi necesităţii interioare, asupra instinctului ca fundament al operei de artă. Pe ele va încerca să le justifice invocând doctrina spiritualistă. În culori şi în forme ca atare pictorul vede cel mai desăvârşit mijloc de expresie a emoţiei şi de răspuns la chemarea interioară. Culorile şi formele, independent de natura lor şi de simbol, aparţin unei reţele de corespondenţe spirituale în care crede : «[...] există în culoare o forţă enormă, puţin cercetată, care poate influenţa în întregime corpul omenesc.»[42] Din această afirmaţie se desprinde şi o fascinantă analiză a culorilor din punctul de vedere al instinctului şi al afinităţii lor cu formele, culorile stridente fiind în armonie cu formele ascuţite (triunghiul galben), iar culorile profunde cu formele rotunde (cercul albastru) :

> Lupta dintre tonuri, echilibrul pierdut, «principii» în decădere, neaşteptate bătăi de tobă, mari probleme, strădanii aparent fără ţel, impulsuri parcă sfâşiate nostalgic, lanţuri sfărâmate şi legături unificatoare, *opoziţii* şi *contradicţii* - acestea fac armonia noastră. *Compoziţia* întemeiată pe o asemenea armonie *este o alcătuire de forme cromatice şi grafice cu o existenţă autonomă ca atare, scoase la iveală de o necesitate interioară şi care, în cadrul unei vieţi în comun rezultate de aici, constituie un întreg, numit tablou.*[43]

[42] *Ibidem*, p. 53. (n.t.)
[43] *Ibidem*, pp. 88-89. (n.t.)

Pentru Kandinsky tabloul abstract este departe de a reprezenta vidul expresiei, iar doctrina spiritualistă îi îngăduie să susţină că el are un sens.

Aceasta este deci teoria lui Kandinsky între anii 1910-1914, după o perioadă de influenţă neoimpresionistă şi fovistă în folosirea culorii. Anul 1910 marchează trecerea de la materialitate la spiritualitate. Mai poţi recunoaşte încă pe pânză petele arcuite în culori vii - clopotniţe, acoperişuri, trunchiuri - chiar dacă ele nu se mai detaşează de restul compoziţiei. Elementele singulare se topesc în unitatea tabloului. De teama decorativului, Kandinsky renunţă încet, încet, la realitate. Mai cu seamă în acuarele, emoţia se substituie realităţii exterioare. Cum poţi să redai în ulei forţa primei impresii? Cum să împaci zvâcnetul emoţiei cu lentoarea execuţiei, durata lăuntrică cu timpul exterior? Iată problemele esenţiale ale abstracţionismului pe care Kandinsky le va studia metodic între 1910 şi 1914.

Tablourile sale se împart în acea perioadă între trei genuri. Mai întâi, cele şase *Impresii* realizate în 1911, «impresii directe din realitatea exterioară». Apoi seria de «expresii ale unor evenimente interioare», numite *Improvizaţii* şi numerotate de la 1 la 35. În fine, expresiile «elaborate lent, reluate, regândite şi lucrate îndelung, pornind de la primele schiţe», care sunt şi cele mai complexe. În *Compoziţiile* acestea de mari dimensiuni, instinctul şi emoţia sunt filtrate prin inteligenţă şi realizează despărţirea absolută a artei de natură. Primele *Compoziţii* mai fac încă apel la elemente din lumea exterioară ; acestea dispar însă rând pe rând făcând loc abstracţiei prezente în *Compoziţiile* din 1913. După această dată, opera lui Kandinsky îşi va urma cursul cu mai puţine tensiuni interne.

Kandinsky s-a întors în Rusia în 1914 şi a rămas acolo până în 1921. A fost apoi profesor la Bauhaus, de care era legat, până în 1933, când a fost silit să plece din Germania în Franţa ;

în această perioadă s-a orientat spre o geometrizare marcată a formelor. Să reţinem mai cu seamă etapa 1910-1913, când pictorul recurge la doctrina spiritualistă ca să explice trecerea spre abstract. *Spiritualul în artă* nu este însă manifestul artei abstracte ci justificarea târzie a unei metamorfoze pe care artistul însuşi a înţeles-o cu greu.

> Spiritul capabil să indice drumul spre imperiul viitorului, va putea fi recunoscut numai prin sentiment (către care talentul artistului ne îndreaptă direct). Teoria este lanterna care luminează formele cristalizate de ieri, ca şi ceea ce a existat încă înaintea lor.[44]

În lumea literelor, vom întâlni un dezacord analog la Proust, între problematica mântuirii, influenţată de Schopenhauer - teorie expusă în *Timpul regăsit* - şi romanul propriu-zis care se dezvoltă oarecum autonom, dar care revendică aceeaşi legitimare teoretică.

Cazul lui Mondrian este şi mai elocvent. Când pictorul a început să practice abstracţionismul, prin 1914, el l-a conceput ca pe o misiune sfântă. De origine puritană, teosof din convingere, Mondrian n-a contenit să viseze la o pictură care îmbină puritatea estetică cu cea etică, de nedespărţit. Doctrina la care a făcut apel nu va fi una spiritualistă, ci una morală, în numele căreia convergenţa dintre frumos şi bine exprimă însăşi aspiraţia picturii sale. Mondrian a fost profund marcat de copilăria sa calvinistă, de propriile-i ezitări asupra vocaţiei de urmat (visase să devină pastor) şi mai apoi, prin 1900, de descoperirea teosofiei, iar în 1912, la Paris, de cea a cubismului. În neorânduiala ei, natura şi mai cu seamă verdele

[44] *Ibidem*, p. 31. (n.t.)

pajiştilor olandeze i se păreau de nesuportat ; putem vorbi astfel la el despre o refulare a naturii şi o sublimare artistică totală. Aspirând la o contopire cu Dumnezeu prin reguli de viaţă riguroase, teosofia este o formă de esoterism care caută legile tainice ale universului. Ea presupune înălţarea spre adevărul suprem prin studiu şi asceză şi pretinde dăruirea întru ideal. După naturile moarte îngheţate pe care le-a pictat ani de-a rândul, Mondrian şi-a motivat deci saltul în abstracţionism în jargonul acesta pseudo-religios care îi atribuie artei rolul unei iniţieri în mister şi al unei sublimări în raport cu natura şi cu viaţa. În viziunea teosofică, la care se referea şi Kandinsky, omul se izbăveşte prin faptă şi se înalţă deasupra lumii trupeşti şi emoţionale, ca să atingă lumea spiritului. Teosofia care i-a mijlocit lui Mondrian întoarcerea la spiritual, a fost însăşi raţiunea de a fi a artei sale. «Cu toate că reprezintă o finalitate în sine, ca şi religia, arta este modalitatea prin care putem cunoaşte universalul şi îl putem contempla într-o formă plastică», scrie pictorul neoplatonician.

Întâlnirea cu cubismul parizian din 1912 a fost totuşi cea care l-a determinat să nu mai picteze peisajele şi naturile moarte cu care îşi începuse cariera. Schimbarea a fost brutală, fără şovăiri, şi a deschis calea căutărilor estetice şi etice ale abstracţionismului total, realizat în 1920. Mondrian a pictat mai întâi cu consecvenţă acelaşi motiv, încercând să extragă din el esenţa abstractă, să separe forma ei de conţinutul concret şi să o identifice cu un conţinut abstract. Pictorul a iniţiat o serie de cicluri : pe rând, copacul, marea, biserica şi-au dezvăluit esenţele. Între 1912 şi 1914, obiectul a fost abandonat. Dar, şi în cazul lui Mondrian, sfârşitul figurativului nu a însemnat câtuşi de puţin renunţarea la sens.

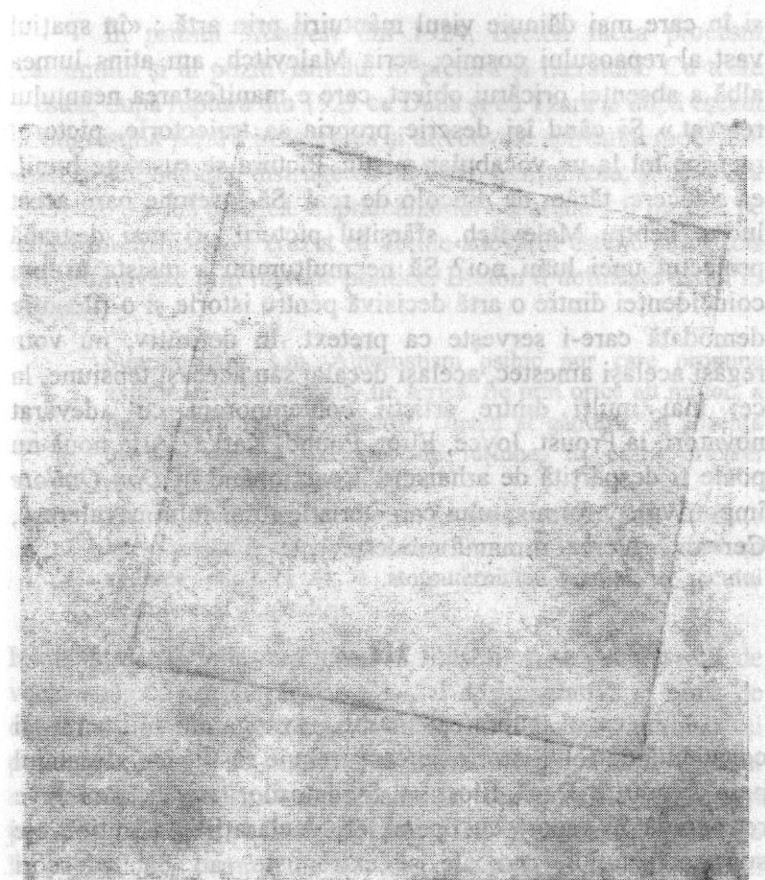
Credinţa în reîntrupare şi în misiunea artistului, aceea de a construi o societate armonioasă, a fost deci condiţia necesară a trecerii lui Mondrian de la maniera cubistă la arta abstractă. El nu mai pictează forme ci principii, explicate printr-un discurs moral substanţial. Arta este o religie, iar abstracţia, această «nouă imagine asupra lumii», îţi îngăduie să te înalţi până la esenţe. Între 1912 şi 1914 Mondrian parcurge drumul de la cubism la semn, şi apoi, până în 1920, la «neoplasticism», cum îl numeşte el. Din lumea semnelor mai păstrează doar orizontalul şi verticalul, care exprimă simetria şi asimetria, simbolizând cele două legi ale naturii. Va avea, mai târziu, sentimentul că atinge esenţa şi adevărul picturii. Parcursul nu va mai avea importanţă, ci doar finalul în care până şi culorile şi toate jocurile compoziţionale dispar şi în care nu mai dăinuie decât unghiurile drepte. Mondrian face atunci experienţe cromatice, dar îşi reduce paleta curând la cele trei culori pure, albastru, galben şi roşu, pictând timp de douăzeci de ani aproape acelaşi tablou.

Traiectoria astfel parcursă este de o remarcabilă ambiguitate căci Mondrian, care şi-a conceput întreaga evoluţie artistică ca pe o căutare esoterică şi mistică, a fost convins că urmează preceptele teosofice iraţionale şi că le aplică în pictură. Or, la o privire retrospectivă, purificarea formelor şi a culorilor care îl defineşte ne apare în perfectă armonie cu raţionalismul şi funcţionalismul începuturilor secolului XX. Distanţa dintre o practică modernă, futuristă chiar, şi o filosofie arhaică, pare să ţină, mai mult chiar decât în cazul lui Proust şi al lui Kandinsky, de fenomenal. Iar în 1944, când moare la New York, Mondrian nu-şi spusese de fapt încă ultimul cuvânt. Ultimele pânze pictate acolo, *Broadway Boogie Woogie* din 1942 de pildă, în care liniile sunt clare şi sincopate, lasă să se întrevadă o poziţie critică în raport cu raţionalizarea

înverşunată care i-a dominat întreaga operă. Tablourile americane sugerează şi o sensibilitate aparte faţă de cultura populară, o sensibilitate absolut inedită pentru el. În tot acest răstimp însă, discursul teosofic a fost cel care i-a îngăduit să susţină că pictura lui vroia să spună ceva.

Malevitch, cel de al treilea «inventator» al artei abstracte, pare să fi atins foarte rapid limitele picturii şi refuzul oricărui sens, între *Pătratul negru pe fond alb* din 1915 şi *Pătratul alb pe fond alb* expus în 1918. Dar şi la el, amestecul dintre nihilismul rusesc şi abstracţionism este la fel de straniu. Cariera lui Malevitch a cunoscut un ritm accelerat, de la tablourile impresioniste din 1903-1904 la ultimele portrete din 1933-1934. Opera sa de avangardă datează din anii 1915-1920 : lansează suprematismul în 1916, se aliază în 1917 cu avangarda politică, dar, căzut curând în dizgraţie, se reîntoarce la realism până la moarte. Evoluţia sa rapidă este uimitoare : e ca şi cum ar fi perceput dintr-odată punctul ultim al artei abstracte, şi odată ajuns acolo, alb pe alb, ca şi Kandinsky ori Mondrian, Malevitch ar fi încercat să se justifice.

Influenţa cubismului e evidentă în lucrarea *Suprematismul sau lumea fără obiect*, ca şi în latura provocatoare, cea a futurismului, devenit după publicarea manifestului din 1908 în *Le Figaro*, o mişcare internaţională. Inspiraţia profundă a acestei picturi, caracterizată prin absenţa obiectului, vine însă din nihilismul rus al veacului al XIX-lea. Între suprematism şi nihilism trăsăturile comune sunt numeroase : ele reneagă deopotrivă obiectele credinţei fără să renunţe la ea. În lumea artei, asceza se fundamentează pe convingerea că adevărul sălăşluieşte în neant ; disperarea se naşte din dorinţa pentru o lume care nu va fi niciodată îndeajuns de nouă



Malevitch, *Pătrat alb pe fond alb*, expus în 1918, Museum of Modern Art, New York.

şi în care mai dăinuie visul mântuirii prin artă : «în spaţiul vast al repaosului cosmic, scria Malevitch, am atins lumea albă a absenţei oricărui obiect, care e manifestarea neantului relevat.» Şi când îşi descrie propria sa traiectorie, pictorul recurge tot la un vocabular mistic. Pictura se sustrage lumii, ea e tăcere, tărâm de dincolo de real. Să însemne oare acest lucru, pentru Malevitch, sfârşitul picturii ori mai degrabă proiectul unei lumi noi? Să ne mulţumim a insista asupra coincidenţei dintre o artă decisivă pentru istorie şi o filosofie demodată care-i serveşte ca pretext. În definitiv, nu vom regăsi acelaşi amestec, acelaşi decalaj sau aceeaşi tensiune, la cei mai mulţi dintre artiştii contemporani cu adevărat novatori, la Proust, Joyce, Eliot, Pound, Kafka? Arta nouă nu poate fi despărţită de arhaisme. Reacţionând în *Don Quijote* împotriva conformismului caracteristic romanului cavaleresc, Cervantes a creat romanul modern.

III

În cazul suprarealismului, avangardă militantă şi conştientă de rolul istoric pe care trebuie să-l joace, decalajul pare simetric. Dacă filosofia fondatorilor artei abstracte e retrogradă în raport cu opera lor, declaraţiile teoretice ale suprarealismului, radicale şi extremiste, au dat adeseori naştere, dimpotrivă, unor opere paseiste şi au promovat un nou academism. Abstracţionismul a produs şi el un anume conformism, dar terorismul intelectual al lui Breton, grăbit şi polemic, nu a marcat decât la suprafaţă cursul istoriei artei.

În primul *Manifest* din 1924, Breton făcea procesul realismului şi al pozitivismului în pictură şi literatură. Cu toate acestea, după ruptura din 1922 cu Dada şi cu Tzara şi după eşecul «Congresului pentru instaurarea şi directivele spiritului modern», anarhismul, negaţia, distrugerea nu-l mai mulţumeau, şi îşi dorea să creeze o nouă estetică. Suprarealismul s-a arătat a fi încă de pe atunci un dirijism ; a crezut că deţine adevărul estetic şi a decis să-l promoveze prin metode politice. Breton îl defineşte astfel în *Manifest* :

> Suprarealism, s.m. Automatism psihic pur care propune exprimarea, fie verbală, fie scrisă, fie prin orice alt mijloc, a funcţionării reale a gândirii. Dicteu al gândirii, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice ori morale.
> Encicl. *Filos.* Suprarealismul se fundamentează pe credinţa într-o realitate superioară a unor forme de asociaţii trecute cu vederea până la el, a atotputerniciei visului, a jocului dezinteresat al gândirii.

Imaginaţia, «la folle du logis»[45] a filosofilor, se debarasează de vechea logică burgheză, dar e la fel de imperativă şi plină de constrângeri. Din definiţia menţionată, dicteul automat şi povestirea onirică se desprind ca forme privilegiate ale textului suprarealist. Terorismul suprarealist se vrea ştiinţific pentru a-şi justifica practicile ca fiind adevărate. Dar ce înseamnă pretenţia lui ştiinţifică în comparaţie mai ales cu cea a psihanalizei, a cărei preocupare o constituie tot inconştientul? O apropiere între ele pune în lumină dogmatismul sistematic ce afectează estetica suprarealistă.

Adorno care refuza, după cum am văzut, reducerea suprarealismului la o simplă ilustrare a lui Freud sau a lui Jung,

[45] Expresia îi aparţine lui Malebranche. În româneşte : nebuna casei. (n.t.)

aprecia producţiile suprarealiste ca raţionaliste în raport cu lumea visului, al cărei preaplin era redus la câteva categorii nesatisfăcătoare. În ochii săi, teoria suprarealistă se limita la un singur concept practic, cel al «montajului», ca juxtapunere de imagini şi ilustraţii, făcute să placă, şi care erau deturnate din contextul lor originar. Referinţa la psihanaliză i se părea că are doar valoare *pro domo*.

Pe Freud, visul şi asociaţia liberă l-au interesat într-un alt mod decât pe Breton, iar lipsa de înţelegere reciprocă dintre ei a fost notabilă. Ea constă în faptul că elementele visului nu prezintă pentru psihanaliză vreun interes prin ele însele, ci doar într-un context, constituit din circumstanţele trăirii şi din asociaţiile dintre ele pe care le va face pacientul. Suprarealismul, dimpotrivă, desprinde, separă aceste elemente de procesul producerii şi interpretării lor, şi le oferă ca atare lecturii ori privirii. Materialul inconştient devine propria lui finalitate, este fetişizat ca simulacru. Or, acesta este considerat de Breton ca un element al unei realităţi superioare şi transcendente, pe care el o numeşte suprarealitate. Izolarea elementelor vieţii inconştiente de procesele inconştiente joacă un rol cu accente obscurantiste în raport cu ceea ce se poate aştepta de la o ştiinţă a inconştientului.

Respingerea intenţiei ştiinţifice a suprarealismului nu înseamnă, în mod necesar, şi condamnarea proiectului său estetic. Am văzut, referindu-ne la descoperirea artei abstracte, destule exemple de decalaje şi contradicţii între proiectul canonic şi realizările estetice. Dar, de această dată, contradicţia e alta. Spiritualismul, teosofia, nihilismul erau nişte doctrine perimate, folosite pentru a legitima *a posteriori* practici noi şi intuitive ; suprarealismul este o ideologie *a priori*, un program care maschează mai curând problemele estetice decât să le pună în valoare. Să ne fie, oare, îngăduit să reperăm în

suprarealism, chiar de la începuturile istoriei sale, semnele multiple ale unei negări a modernităţii? Urmând aceeaşi cale ca şi mulţi dintre suprarealişti, Aragon se reîntoarce în anii 1930 la roman, la genul acesta condamnat fără drept de apel în 1920 ca o încarnare a realismului şi a pozitivismului. Dar, încă din 1928, în *Traité du style*, Aragon încercase să definească suprarealismul deopotrivă ca anti-literatură şi literatură. Puţine sunt textele care îmi par a ilustra atât de bine dilema avangardelor între negare şi afirmare, fie ea ascunsă sub cuvinte grosolane. Suprarealismul, spune el, nu este «o perfecţionare impozitabilă într-ale libertăţii», un «pas înainte al versului liber». Aragon refuză genealogia evoluţionistă care istoriseşte aventura artei ca pe o eliberare crescândă, făcând din suprarealism o continuare a ceva. Suprarealismul trebuie să fie complet diferit şi totuşi i se născocesc mereu alţi strămoşi. Pornind de la această premisă şi creând mereu valori noi în locul celor abolite, destinul lui va fi locul comun, conformismul anticonformismului. În *Traité du style*, strădania lui Aragon vizează să apere suprarealismul, în momentul în care acesta înclină spre afirmativ, tocmai de acuza locului comun, în numele ideii de stil, prea puţin modificată.

Suprarealiştii, care nu au negat totuşi avangardismul începuturilor şi au perseverat în refuzul instituţiei artistice, au sfârşit degrabă în tăcere şi neputinţă, ca şi Duchamp. Mai puţin înclinaţi spre absolut sau eroism decât acesta, pictorii ale căror nume rămân legate de suprarealism şi ale căror opere se situează mai curând într-o descendenţă a simbolismului şi a estetismului «fin de siècle» sunt numeroşi : Chirico, Dali, Magritte, Delvaux printre alţi. Pictura lor e literară, aceasta fiind de la bun început şi limita experimentalismului lor. Ea perseverează în a privilegia reprezentarea, fie şi cea a unor fantasme, în loc să exploreze posibilităţile mijloacelor de

expresie. Dovada o regăsim în importanţa acordată titlului şi jocului text-imagine, devenit rapid o componentă majoră a picturii suprarealiste.

Chirico a fost unul dintre marii artişti pe care suprarealismul l-a invocat ca precursor. În timpul şederii sale la Paris, între 1911 şi 1915, a fost prieten cu Apollinaire şi Picasso, iar după reîntoarcerea în Italia, a pictat timp de câţiva ani o serie de pânze aşa-zise «metafizice», pe care avea să le dezavueze mai târziu, când se va reîntoarce la copierea maeştrilor şi la academism. Chiar dacă Chirico nu face parte, la drept vorbind, din grupul suprarealist, pentru că-şi renegase deja opera «metafizică» în momentul în care suprarealiştii făceau din ea o emblemă, traiectoria lui este exemplară pentru contradicţiile suprarealismului. Deşi este contemporană cu cubismul, pictura sa e lipsită de căutări tehnice şi e irevocabil mimetică, chiar dacă reprezintă o altă lume, o lume a visului, ca şi aceea a lui Rousseau Vameşul. Elementele onirice sunt prezentate ca atare, fără travaliul visului ori interpretarea lui : structuri arhitectonice, ruine, pieţe şi arcade pustii, statui oarbe constituie decorul în care se mişcă manechine, scrimeuri cu măşti, mănuşi de cauciuc şi pendule. E lumea noastră, în care perspectiva e prezentă, dar care ni se înfăţişează ca nereală, prin juxtapunere şi prin lipsa proporţiilor. În *Les Pas perdus*, Breton întrezăreşte în ea «o adevărată mitologie modernă în formare», iar Aragon insistă asupra prezenţei colajului, cu care identifică suprarealismul. De fapt, montajele lui Chirico, apariţiile tăcute şi stranii din perioada metafizică, creează mai curând fiori de angoasă şi nu miraculosul dorit de suprarealişti.

După 1919, Chirico revine la real, la cultură şi la măiestrie. Chiar în momentul în care îşi fac din el un far,

suprarealiştii sunt nevoiţi să-i condamne convertirea. În 1928, împotriva voinţei pictorului, Galeria Suprarealistă organizează o expoziţie cu operele «metafizice» şi, fapt semnificativ, numele tablourilor sunt schimbate. Breton, Aragon, Duchamp, Queneau îl atacă pe Chirico în termeni plini de violenţă, poate tocmai pentru că el prevesteşte destinul suprarealismului ca fiind acela al unui nou academism.

Pictură literară ori literatură pictată : e răspântia în care îl putem situa pe Picabia, deşi cariera sa, începută alături de Duchamp sau Apollinaire, a precedat suprarealismul şi s-a prelungit, dincolo de el, printr-o întoarcere progresivă la figurativ. Dar, între 1920 şi 1923, Picabia s-a aflat în inima aventurii suprarealiste, cu opere în care cuvintele ocupă o parte importantă alături de desenul elementelor mecanice. Referindu-se la ele în *Les Pas perdus*, Breton scrie : «Să ne amintim că Picabia a avut odinioară ideea să boteze cercurile : *Ecleziast*, iar o linie dreaptă : *Primă balerină*» şi laudă ceea ce numeşte «una dintre cele mai minunate descoperiri idealiste din câte cunosc». «Nici un titlu, continuă el, nu este expresia imaginii şi cu toate acestea, nu e nici de prisos. Îţi e cu neputinţă să vezi în el altceva decât complementul necesar al celeilalte părţi a tabloului.» Putem constata astfel ce înseamnă pentru Breton invenţia în pictură : descoperire. În acelaşi text, Breton povesteşte anecdota persanului care, însoţindu-l pe Picabia la o expoziţie, ar fi făcut remarca :

> «Toţi artiştii ăştia nu sunt, pe bune, decât nişte debutanţi ; n-au trecut de faza copiatului merelor, pepenilor, borcanelor de dulceaţă», iar, la observaţia că sunt foarte bine pictate : «Cu adevărat frumos e să pictezi bine o nălucă ; domnul acesta, Cézanne, cum îi spuneţi, are un creion de negustor de fructe.»

Breton nu scapă nicicând ocazia să-l ponegrească pe Cézanne, fără îndoială cel mai mare spirit novator, iar anecdota care nu e cu siguranţă gratuită, prin aluzia la Picabia, stă mărturie faptului că nu e în stare să înţeleagă pictura ca pictură. În acelaşi text, îl preamăreşte pe Picabia, «care a pictat cel dintîi pământul albastru şi cerul roşu», dar nu pune în cauză nici pământul, nici cerul. În ochii lui Breton, invenţia constă pur şi simplu în transgresarea lumii reale.

Ar fi nedrept să-i purtăm pică lui Picabia pentru stângăciile lui Breton. Nu-l putem considera doar în această lumină, chiar dacă, aşa cum s-a întâmplat cu perioada metafizică a lui Chirico, epoca lui mecanică ignoră problemele picturii ; opera sa nu se opreşte aici. Dacă ne gândim în schimb la Dali, tovarăş de drum al suprarealismului de pe la finele anilor 1920 până pe la mijlocul anilor 1930, se pare, totuşi, că el a atins apogeul în anii aceştia, şi că pofta lui de măriri - şi de dolari - l-a condus mai apoi spre o producţie de serie. Un tablou de Dali e uşor de recunoscut mai cu seamă prin elementele manieriste combinate cu unele descoperiri suprarealiste : de-o parte, jocul de-a perspectiva, deformarea figurilor, contururile decupate ; de cealaltă, statuile şi arcadele în genul lui Chirico, efectele de colaj ale lui Ernst, linia de orizont a lui Tanguy. Imaginaţia, regină peste detalii, dictează etalarea, aplatizarea, scurgerea formelor, Dali completând-o cu o execuţie extrem de minuţioasă. Tehnica «paranoiei critice» care-i aparţine - «metodă spontană a cunoaşterii iraţionale axate pe asocierea interpretativ-critică a fenomenelor delirante» - este legată de cultul suprarealist al automatismului.

Dali a fost pictorul cel mai dotat din grupul suprarealist : a ştiut să concilieze automatismul cu interpretarea. Curând însă

tablourile sale aveau să multiplice stereotipele autoreferenţiale, iar în 1935 artistul avea să se despartă de grup, din raţiuni politice : pe de-o parte prieteniile sale de extremă dreaptă, antifascismul nesigur, admiraţia pentru Hitler - şi pe de alta, cele estetice - gustul pentru Meissonier şi academism, perfecţionismul arhaizant, întoarcerea la finit şi finisare migăloasă. În perioadele următoare ale carierei sale, «mistice» şi «nucleare», care i-au adus un imens succes în Statele Unite, Dali s-a reîntors de-a binelea la convenţional.

Cei doi artişti care par însă să reprezinte la superlativ contradicţia estetică a suprarealismului, cultul pentru stranietate sfârşind în academismul reprezentării imaginarului, sunt pictorii belgieni Magritte şi Delvaux, care s-au alăturat suprarealismului la sfârşitul anilor 1920 şi respectiv al anilor 1930. Opera lui Magritte este conceptuală de la bun început : desene însoţite de legende, axate pe noţiunea de reprezentare. În cel mai celebru dintre tablourile sale, *Trădarea imaginilor* (1928-1929), desenul reprezintă o pipă sub care stă scris : «Aceasta nu este o pipă.» Deosebirea dintre obiectul real şi obiectul reprezentat, introdusă în tablou, a suscitat interesul filosofilor, ca de pildă Michel Foucault ; pictura de acest gen nu este în definitiv decât o ilustrare a problemelor lingvistice şi filosofice, iar prin latura ei finită, plină de acurateţă, anticipează banda desenată şi arta pop. Fascinaţia pe care o exercită opera lui Magritte este legată de reproducerea unor obiecte obişnuite, pe care cuvântul le dezrădăcinează. Unde e automatismul? Nu există pictură mai conştientă. Dacă imaginea suprarealistă, aşa cum o definea Breton citându-l pe Reverdy - «Cu cât raporturile dintre cele două realităţi alăturate vor fi mai îndepărtate şi mai exacte, cu atât imaginea va fi mai puternică» -,

exprimă juxtapunerea, şocul suprapunerii unor realităţi străine una de alta : «maşina de cusut şi o umbrelă pe masa de operaţie», efectul acesta de surpriză e prezent şi la Magritte, în *Violul* (1934) de exemplu, în care pe un chip de femeie, sânii înlocuiesc ochii, buricul nasul, sexul gura. O altă pânză cunoscută, *Mişcarea perpetuă*, tot din 1934, în care un bărbat, care ridică o halteră, are capul în forma unei sfere de haltere, pune în mod elocvent problema raportului dintre lume şi reprezentarea ei. Ca şi în *Condiţia umană*, din acelaşi an : un tablou pus pe un şevalet, în faţa unei ferestre deschise spre un peisaj, în care tabloul coincide cu exactitate cu peisajul real. Pentru cel care priveşte efectul e tulburător. De fapt, avem de-a face cu un artificiu pe care artistul l-a repetat la infinit. Magritte este un intelectual, opera lui e lipsită de spontaneitate şi totuşi stăruie în ea o anume naivitate, ca şi cum pictorul ar descoperi pe loc ceea ce e reprezentat în ea. Dar aşa cum poezia suprarealistă eşuează repede într-o seamă de stereotipe, pictura onirică a lui Chirico, Dali ori Magritte, îşi va întâlni degrabă propriile ei locuri comune furnizând viniete pentru societatea de consum.

Delvaux, care a pictat aceeaşi şi aceeaşi femeie, cu un penel delicat, ilustrează cel mai bine destinul suprarealismului în pictură, ce pare să fi fost acela al unei întâlniri cu simbolismul. Între Delvaux şi elveţianul Arnold Böcklin, pictor simbolist, îţi e cu neputinţă să percepi, de fapt, ruptura exacerbată dintre modernism şi avangardă pe care o postulează Bürger. Aceleaşi femei transformate în arbori, aceleaşi spaţii arhitectonice pustii. Nu e mai puţin adevărat că Breton l-a admirat întotdeauna pe Gustave Moreau, pe care-l cita în *Manifest* printre precursorii suprarealismului, iar astăzi eşti mai curând tentat să subliniezi afinităţile dintre decadentism şi suprarealism, decât banala revoluţie suprarealistă.

Aş putea fi acuzat, în cele de mai sus, de parţialitate şi luat în răspăr : dacă nu-mi place pictura mimetică a fantasticului, aşa cum lui Breton nu-i plăcea Cézanne, din raţiuni cu totul personale, nu e un motiv să o vorbesc de rău, sau e un motiv necinstit. Pictura suprarealistă trebuie însă evaluată în funcţie de proiectul novator, reafirmat constant de Breton, în funcţie de doctrina avangardistă a suprarealismului. Pe de altă parte, departe de mine gândul de a-i fi judecat pe toţi pictorii suprarealişti ; i-am menţionat doar pe aceia a căror artă a luat calea stereotipului în ciuda discursului avangardist ori poate tocmai datorită lui. La ceilalţi poţi întâlni, de fapt, interogaţia asupra realităţii picturii şi nu o reiterare de simulacre, şi le poţi recunoaşte influenţa determinantă în istoria picturii : Arp, Ernst, Giacometti, Miró, Tanguy şi alţii. Să-l luăm, de pildă, pe André Masson, cel care a dat, prin 1925, cea mai fericită expresie desenului automat. Toate operele lui din acea vreme par să fie trasate dintr-o singură linie rătăcitoare, încâlcită, figurând arabescuri, sugerând imagini pierdute în împletituri. Pânzele lui Masson sunt totuşi cubiste, până la ineditele tablouri de nisip din 1927, în care jocul hazardului anticipează acea *action painting* a americanilor de după război. Masson o va rupe cu suprarealismul în 1929, dar modul său de a picta spasmul, sfâşierea, agresiunea, e foarte departe de academismul fantastic care va duce la arta pop. Cât despre arta lui Marcel Duchamp, despre care nu am vorbit încă, şi care a fost unul dintre cei mai eminenţi artişti suprarealişti, ea nu se poate înscrie în cele două tendinţe divergente ale picturii suprarealiste descrise aici, tendinţe care vestesc, cum spuneam, expresionismul abstract şi arta pop. «Privitorii sunt cei care fac tabloul», afirma el.



Masson, *Bătălie de peşti*,
Museum of Modern Art, New York.